DAS KUNSTWERK

HEFT · 1



· 1946 ·

WOLDEMAR · KLEIN · VERLAG · BADEN - BADEN

Woldemar Klein

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT
ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
SCHRIFTLEITUNG: L. E. REINDL UND LEOPOLD ZAHN

INHALT

Texte

Bilder

Die Aufnahmen nach den Fresken Tiepolos von Heddenhausen-Posse.

VERLAG WOLDEMAR KLEIN . BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46.
Lizenz Nr. 270 DGAA / INF / PR

ZUM GELEIT

Selig ist das Herz, das die wunderbare Magie des Schönen empfinden kann, die Gott den Dingen mitgab; denn nur dies ist Reichtum, und einen anderen gibt es nicht.
Adalbert Stifter

Wenn man aus unserem Leben herausnimmt, was der Schönheit dient, so bleibt nur das Bedürfnis — und was ist das Bedürfnis anderes als eine Verwahrung vor dem immer drohenden Untergang? *Schiller*

Bildwerke und Bauwerke fallen der Zeit und dem Schicksal zum Opfer und vergehen zu Staub. Aber die Idee der Kunst und der Wille zur Kunst sind unsterbliche Geschenke der gütigen Götter. Irdische Gewalten können wohl die Künstler unterdrücken und sogar vernichten; der Kunst selbst gegenüber sind sie machtlos. Das Blühen und Vergehen künstlerischer Fruchtbarkeit ist ein geheimnisvoller Vorgang, der seinen eigenen Gesetzen folgt und unabhängig ist von dem Hoch- oder Tiefstand politischer und wirtschaftlicher Zustände. In Zeiten der Not und selbst des Untergangs hat die schöpferische Kraft künstlerischer Gestaltung in Werken von zeitloser Gültigkeit ihre göttliche Mission dokumentiert.
Jedes Werk der Kunst enthält in größeren oder geringeren Graden einen Funken seiner göttlichen Sendung. Die Ausdrucksmöglichkeiten und -fähigkeiten sind mannigfaltig. Aber jedes Werk hat Anrecht auf Respekt und verständnisvolle Betrachtung; — wobei wir uns jedoch der verschiedenen Stufen in der Realisierung künstlerischer Ideen voll bewußt bleiben. Es ist der Sinn unserer Arbeit, den Weg zum künstlerischen Verständnis alter und neuer Kunst zu erleichtern.
Das Objekt der bildenden Kunst ist in seinem künstlerischen Niveau unabhängig von Zeitstil und Formensprache. (Ob gegenständlich oder abstrakt, ist nicht entscheidend über die Qualität. Es gibt ebenso abstrakten wie gegenständlichen Kitsch; damit wollen wir uns hier nicht beschäftigen.)
Wir befassen uns hier mit dem Kunstwerk auf allen seinen Gebieten: Malerei, Skulptur, Baukunst, Graphik, Kunstgewerbe und Volkskunst in Europa und außerhalb; modern und alt.
Wir gehen stets vom Kunstwerk aus und wollen es vermeiden, viel Worte zu machen. Wir werden mehr zu künstlerischen Problemen Stellung nehmen, als Kunstwerke beschreiben oder zergliedern.

Ebenso wie das „Lesen“ gelernt sein muß, bis man in der Lage ist, Sinn und Schönheit einer Dichtung zu erfassen, so muß auch das „Sehen“ gelernt und immer wieder geübt werden, um Zugang zum eigentlichen künstlerischen Wesen des Kunstwerks zu gewinnen.

Neue und alte Kunstwerke in schöner, mannigfaltiger Auswahl und bester Wiedergabe (trotz gegenwärtiger materieller Hindernisse) vorzuführen, den Zugang zu ihrer Schönheit zu erschließen — das ist die so einfache und so schwierige Aufgabe, die wir uns mit der Zeitschrift DAS KUNSTWERK gestellt haben.

Die technischen Schwierigkeiten bei der Vorbereitung und Herstellung der Zeitschrift schienen fast unüberwindlich; daß sie doch gemeistert werden konnten, danken wir der verständnisvollen Unterstützung, die uns von der Direction de l'Information (Presse et Edition) und der Direction des Beaux-Arts, Baden-Baden, gewährt wurde.

W. K.





IHM ZUM BILDE

Unter den vielen Malern, die sich an einem Bild von der Erschaffung des ersten Menschen versucht haben, ist nur Michelangelo in seinem Fresko an der Decke der Sixtina darauf verfallen, den erregenden Augenblick festzuhalten, an dem Gottvater den vollendeten, den vollkommenen Menschen aus seiner Schöpferhand und aus dem Hauch seines Geistes entläßt, den Augenblick, in dem der Mensch zum ersten Male Mensch ist. Adam liegt auf der wohlgegründeten Erde, stützt den Oberkörper mit dem rechten Ellbogen ein wenig hoch und streckt den linken Arm, streckt den Zeigefinger, dem die Bewegung seines Kopfes und die träumende Sehnsucht seines Blickes folgt, gegen den im Geisterwind der Heerscharen schwebenden Gottvater aus, während Gottvater seinerseits den erhobenen rechten Arm, die Zeigefingersspitze der rechten Hand, die das Schöpfungswort gebärdenhaft begleitet hat, gerade von Adams Fingerspitze löst, um weiterzuwehen von Unendlichkeit zu Unendlichkeit, von Schöpfung zu Schöpfung, von Geheimnis zu Geheimnis. Ein atemberaubender Augenblick im Strom der Äonen! Ein furchtbar entscheidender, ein unabsehbarer Augenblick! Der Augenblick, an dem das Mysterium zum ersten Male in Kraft ist, das die Worte meinen, die da lauten: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn."

Zu allen Zeiten haben nachdenkliche Köpfe, sei es im Spott, sei es im bitteren Auflachen, sei es in der Verzweiflung, an dieser Stelle des Schöpfungsberichtes Ärgernis genommen. Wie, der Mensch, der doch das fragwürdigste, das verräterischste, das entsetzlichste aller Wesen ist, soll als Ebenbild des Alliebenden gelten? Spricht nicht, wer das behauptet, eine Gotteslästerung aus, wie sie schlimmer kaum gedacht werden kann?

Michelangelos Bild gibt die Antwort. Der ausgestreckte Arm des Menschen, der nicht herabsinkt, als Gottvater ihn losläßt, der Arm, in den sich bis in den Zeigefinger, bis in die Spitze des Zeigefingers hinein, ja über die Spitze hinaus, unwillkürlich das Verlangen des ganzen Menschenwesens drängt, auch fürderhin Gottes zu sein, der auf Gott hinweisende, von Gottes Odem erfüllte, nach Gottes Jenseitigkeit lechzende Arm gibt die Antwort. Offenbar hat Michelangelo die biblischen Sätze anders verstanden als jene Spötter und Verzweifelten. „Und Gott schuf den Menschen ihm

zum Bilde." Und dann noch einmal, damit es ja nicht übersehen oder mißdeutet werden kann: „Zum Bilde Gottes schuf er ihn." Zum Bilde Gottes — das soll doch, so meint Michelangelo, so viel besagen wie: zum Bilde Gottes hin. Er schuf den Menschen als ein Wesen, das die Fähigkeit und den Drang in sich hat, sich in der Richtung auf Gottes Bild hin zu bewegen, als ein Wesen, dem das Vermögen verliehen ist, dereinst Gottes Ebenbild zu werden, als ein Wesen mithin, dessen eigentliche Natur Geist ist. Der Mensch ist geistig angelegt. Jeder Mensch. Der erhabene wie der niedere, der weise wie der törichte, der heilige wie der verbrecherische. Auch in der vertiertesten Kreatur, die Menschenantlitz trägt, — und der Mensch vermag, seit er sich im Sündenfall von Gott gesondert hat, bis in unausdenkbare Widerlichkeiten zu sinken, — auch in der vertiertesten Kreatur glimmt noch der Funke des göttlichen, des geistigen Ursprungs. Niemand ist so verloren, daß er ganz verloren wäre.

Wer von Geist spricht und weiß, wovon er spricht, meint immer den schöpferischen Geist. Denn der Geist ist nur insofern Geist, wie er Schöpferlust und Schöpfermacht ist. Vielleicht irren wir Menschen uns, aber es hat den Anschein, als verkörpere sich die — verhältnismäßig — reinste Ausprägung des Geistes im Künstler. Freilich kann hier nur der wirkliche Künstler gemeint sein, der überaus selten auf Erden angetroffen wird. Sein Werken und sein Werk, das Kunstwerk, gedeiht unter seinen Schöpferhänden zu einem unmittelbaren Ausdruck des Menschengeistes, den es aus der irdischen und leiblichen Bedingtheit, um nicht zu sagen Entstelltheit, den es aus der Sonderung und Trübung zum Bilde Gottes hin verlangt. Ob er es weiß oder nicht, ob er es will oder nicht, der wirkliche Künstler ist unabdingbar ein religiöser Künstler, das bedeutet, einer, der im Endlichen das Unendliche sucht, der suchend die geisterfüllte Hand dorthin ausstreckt, wo er das Urbild allen Geistes ahnt. Ein Werk, in dem das Handausstrecken nicht zu spüren ist, mag alles mögliche sein, aber ein Kunstwerk ist es nun einmal nicht.

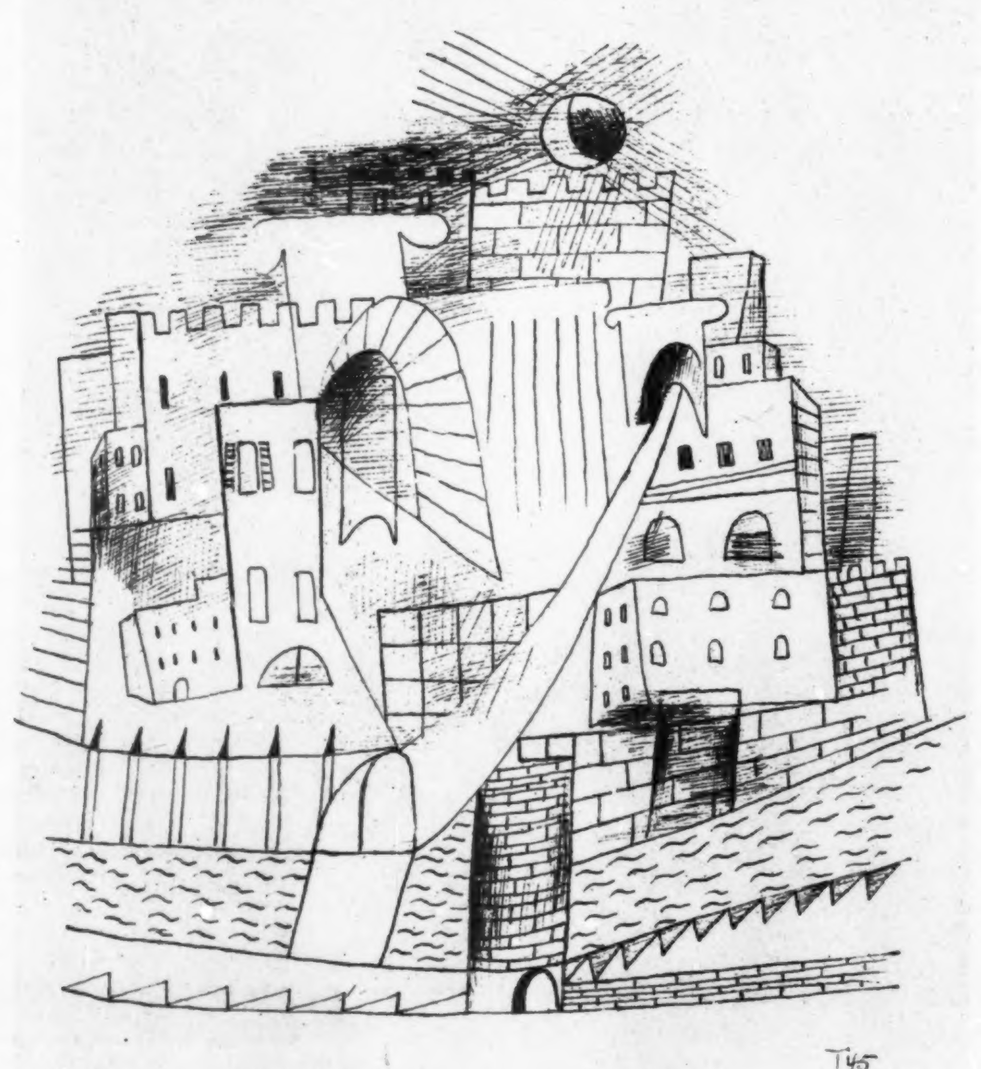
In dem Augenblick, den Michelangelo dargestellt hat, als die Fingerspitze Gottes sich um ein Geringstes von der Fingerspitze des Menschen abhob, entstand der unruhige Mensch, entstand der sehnsüchtige Mensch, entstand der religiöse Mensch, und in eben diesem Augenblick entstand die Möglichkeit und die Notwendigkeit, die verzweifelte Notwendigkeit, Kunstwerke zu schaffen, entstand der Künstler.

MANFRED HAUSMANN





EMIL NOLDE, FJORD



HEINZ TRÖKES, FEDERZEICHNUNG



KÜNSTLER UND GEGENWART

Das pessimistische Werturteil über die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts beruht wesentlich auf Vergleichen mit der Bedeutung der Kunst für frühere Zeiten. Man sieht deren geistige Allgewalt im Mittelalter, ihre kulturelle Wichtigkeit in der Renaissance, ihre gesellschaftliche Stellung im 18. Jahrhundert, und muß eingestehen, daß auf geistigem, kulturellem, gesellschaftlichem Gebiet die Kunst unserer Zeit ganz beträchtlich an Werten verloren hat. Wird dann die Frage nach dem „Warum?" gestellt, so verweist der Kulturkritiker nochmals auf die Vergangenheit und zeigt, wie heute alle die damals so günstigen Vorbedingungen für das Gedeihen der Kunst fehlen. Er leitet also aus der Historie Prämissen für die Existenz der zeitgenössischen Kunst ab und will nicht zugeben, daß eine neue Gegenwart auch in ihren Kunstprinzipien neu, zumindest anders sein muß.

Was würde man zu einem modernen Staatsmann sagen, der erklärte, Politik sei heute deswegen nicht mehr möglich, weil die geistigen, kulturellen, gesellschaftlichen Vorbedingungen fehlten, unter denen das Mittelalter seine Reichspolitik getrieben, unter denen das Zeitalter des Absolutismus seine Staatsgeschäfte gemacht habe? Darf man für die Kunst derart allgemeine Vorbedingungen postulieren?

Schon die Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat den Mangel an geistig-religiöser Allgemeinhaltung für den Niedergang der Kunst verantwortlich gemacht und von der Notwendigkeit einer neudeutsch-religiösen Vertiefung gesprochen. Die Klosterbrüder von San Isidoro in Rom, wie die gesamten Nazarener, glaubten, in einem gottseligen Leben die sicherste Grundlage für eine ersehnte Restauration der Künste zu finden.

In Vergeistigung der primtiven, romantischen Formel hat später der Heidelberger Kunsthistoriker Henry Thode die These aufgestellt, daß Bildende Kunst, ja schlechthin alle Kultur nur dann wahrhaft schöpferisch sein könnte, wenn Form und Glauben sich zusammenfänden, wenn das schaubare oder hörbare Kunstwerk von einem Mythos getragen wäre. Aus dieser Auffassung heraus konstruierte Thode die „Tragik" Michelangelesken Schöpfertums, denn „in der Skulptur habe einzig der Mythos der Antike seine Formberechtigung finden können, während der christliche Mythos sich nur noch in der Malerei auszusprechen vermöge — in

einer Malerei, die der Tonkunst verwandt sei!" Für Thode ist am Ende nur die Kunst Bachs, Beethovens, Wagners Ausdrucksmöglichkeit der vom christlichen Mythos bewegten Seele, „Erlöserin germanischer künstlerischer Sehnsucht".

Tatsächlich sind in solcher „Mythos-Lehre" die Anschauungen der Romantik von mittelalterlicher Kunst lebendig. Doch bereits Jakob Burckhardt hat darauf verwiesen, daß weniger Frömmigkeit als weltliche Ruhmsucht die Kunstpolitik der italienischen Städte schon vor der Renaissance in Atem hielt, der Bau des größeren Domes in Siena begonnen wurde, um die politische Großartigkeit der Stadt gegenüber Nachbarstädten zu demonstrieren: allerdings ging den Sienesen über dieser Demonstration das Geld aus. Fast jeder große deutsche Kirchenturm entstammt ähnlichem, oft vom Schicksal gehemmtem Ehrgeiz. Der junge Kunsthistoriker Braunfels hat in einer noch unveröffentlichten Arbeit die Baupolitik der mittelalterlichen italienischen Städte, allen voran Florenz und Siena, weitgehend aus sehr weltlichen ästhetischen Anschauungen erklären können — Anschauungen, die heute noch für jedes gutgeleitete kommunale Bauwesen gelten.

Man wird vielleicht einwenden, daß sich gerade die Kraft des Mythos in der Assimilierung des ihm Widersprechenden beweise! Aber das Widersprechende ist nicht assimiliert wie in der Scholastik, sondern frei und selbständig geworden. Und nun gar die nachfolgende Zeit, der Barock! Gewiß erkennen wir im Gegenreformatorischen eine leidenschaftlich religiöse Haltung. Ist jedoch hier der Mythos der Grundantrieb der Kunst? Hat nicht gerade die neuere Forschung bei aller Anerkennung die künstlerisch schöpferischen Leistungen der Jesuiten stark einschränken müssen und ist es genetisch nicht falsch, von einem „Jesuitenstil" zu sprechen? Wir erkennen als Antrieb der Kunst vielmehr neue Staats- und Machtformen, gewaltige Ansprüche an Repräsentation, äußeren Glanz; der Absolutismus war eine stärkere Triebfeder für alle künstlerische Tätigkeit des Louis Quatorze vom Gobelin bis zur Stadtbaukunst als ein selbst bei Pascal nur noch in Resten erkennbarer Mythos. Schließlich die wundervollen Leistungen des Louis Quinze und des deutschen Rokoko, denen die Romantik geradezu Fehlen und Entwürdigung des religiösen Mythos, selbst Gottlosigkeit im Festrausch unserer Kirchenbauten der Fischer und Neumann vorgeworfen hat: nach den Anschauungen neuer Forschung sind sie der herrlichste Abschluß einer seit der Renaissance konsequent sich vollziehenden künstlerischen Entfaltung.

Alle diese Beobachtungen machen gegen eine pessimistische Grundauffassung der Kunst der jüngsten Vergangenheit und auch unserer wenig beneidenswerten Zeit mißtrauisch, solange sie sich nur auf das „Fehlen eines Mythos" stützt. Denn auch andere Kräfte sind ersprießlich für das Gedeihen der Kunst: Wohlstand, geistige Gesittung wie Bildung, Ruhmsucht wie Mäzenatentum, sogar Wirtschafts- wie Industrie-Politik, und — gestehen wir selbst ein wenig geniert — auch Finanzaktionen, wofür schon das 17. und 18. Jahrhundert eindringliche Beispiele bieten, während die „Sachwertpsychose" der Nachkriegszeiten des 20. Jahrhunderts diesen Kunstantrieb ins Lächerliche karikierte. Es sind immer wieder neue Kräfte, die Kunst antreiben und zum Blühen bringen können, und vielleicht entstehen Kräfte, die wir noch gar nicht in ihrer Bedeutung abschätzen können.

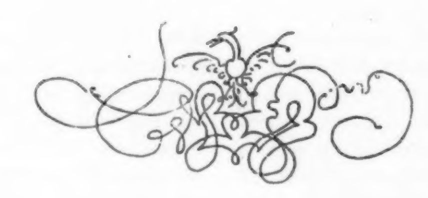
Man sieht teilweise auch sehr äußerliche Konstellationen. Und in äußerlichen Konstellationen, daher zum Teil bekämpfbar, ist der wahre Grund für die unerfreuliche Lage der Kunst unserer Zeit und damit der Situation des heutigen Künstlers zu finden.

Auch die Kunst wird vom Strom aller Veränderungen und Umwertungen mitgeführt. Unaufhaltsam hat sich seit fünf Jahrhunderten ein solcher Prozeß vollzogen, zunächst ganz langsam und für die künstlerische Produktion belanglos, dann mit einem Male in rasender Schnelle, und am Ende katastrophal wie ein Dammbruch.

Zu Zeiten eines Giordano Bruno befaßte sich nur ein verschwindender Teil der Menschheit mit naturwissenschaftlichen Untersuchungen; man übertreibt kaum, wenn man behauptet, daß mehr als die hundertfache Anzahl produzierend und anregend in den Bildenden Künsten engagiert waren. Welche Kunsthandwerker-Kolonien haben allein die süddeutschen Höfe noch im 18. Jahrhundert beschäftigt und ernährt! In der Napoleonischen Zeit beginnt dann der Wechsel. Die europäischen Völker beschäftigen sich mit anderen lebensversorgenden Dingen, mit Industrie, Rohstoffen, Welthandel, Naturerforschung und Naturwissenschaften, Dampfmaschinen, mit Medikamenten und Surrogaten. Alles dies wird nun mit einem Male sehr wichtig für jedermann, da jedermann irgendwie an diesen Dingen teilnehmen will und teilnehmen muß, um nicht zu verhungern. Noch in unserer Jugend

trieben wir einen gefälligen Kunstdilletantismus, — heute bewundern Mütter die frühen technischen Interessen ihrer Sprößlinge, die nachflöten, was die Alten pfeifen.
Damit hat sich eine gewaltige Umwertung vollzogen. Es fehlt uns kein Mythos, aber Kunst erregt nicht mehr das öffentliche Interesse und ist vor allem nicht mehr lebensversorgend wie früher. Selbst für die herrschende Macht ist sie kaum mehr als ein nobile officium. Ein Kontinent wie Amerika scheint alles Gewicht auf die zivilisatorischen Freuden des Daseins zu verlegen, und auch wir, die wir im Geiste und in der Kunst leben, gestehen, daß uns das kahle Zimmer eines Caspar David Friedrich, die äußere Armseligkeit eines Murger und selbst Balzac nicht sonderlich lockend sind, daß wir Zentralheizung, Radio, Frigidaire sehr wohl zu schätzen wüßten, wenn das Schicksal sie uns belassen hätte. Sicher haben wir noch Freude an dem guten Bild auf unserer zerborstenen Wand, an der geretteten Skulptur eines süddeutschen Barockschnitzers auf unserem wackeligen Tisch. Sind sie aber notwendig selbst im reichsten Leben? Wichtiger ist heute die elektrische Leistung in unserem Haushalt, der Besitz von Penicillin im verzweifelten Falle, die Nutzung der Atomenergie.
Wohl wirkt das Künstlerische noch ständig in unserem Unterbewußtsein als geistige Potenz, da wir Erben alten Kulturbesitzes sind, aber sie lebt hier in jener Bescheidenheit, mit der einst die Naturwissenschaften zu Zeiten Keplers, Newtons, Lavoisiers lebten: für einen kleinen, wenn auch äußerst interessierten Kreis. Darüber zu klagen ist ebenso müßig wie zu klagen, daß die Gelehrten der Welt sich nicht mehr gemeinsam in lateinischer Sprache verständigen können oder daß ein Weltprozeß ingeniös gleichzeitig in vier Sprachen geführt werden muß, denn weder die Gelehrten noch die Prozesse werden dadurch aussterben. Auch die Kunst ist nicht vergessen, sondern im kleinen Wirkungsraum sogar intensiviert, und der so viel geschmähte „Intellektuelle" ist ihr bester Garant. Sie ist wie der begrabene Ulenspiegel in de Costers Roman niemals wirklich tot, sondern dauernd lebendig, denn „Est-ce qu'on enterre l'esprit?" „Er kann schlafen, aber sterben? Nein!" Kunst wird niemals belanglos werden, da sie eine Eigenschaft des menschlichen Geistes ist.
Aber aus dieser Umwertung ergeben sich die Konsequenzen für die gegenwärtige Situation des Künstlers, hier in erster Linie des Malers und des Bildhauers. Sie ist tatsächlich gründlich verändert gegenüber ihren glücklichen Zeiten bis ins 18. Jahrhundert, verändert sogar schon gegenüber der Situation vor 1933, daher auch nicht mehr an Früheres anzuknüpfen. Der Künstler ist ein Kulturprodukt, er lebt von der Kultur und er schafft sie (wie auch der Mythos nicht vor ihm da ist, sondern mit ihm entsteht). Weicht aber die Kultur der Zivilisation, so gehen mit seiner schwindenden Notwendigkeit für das Kulturleben auch seine Lebensmöglichkeiten zurück. Das Hungergespenst steht heute vor jedem geistig Tätigen, ganz besonders aber vor dem Künstler. Er nimmt nicht nur teil an der allgemeinen Tragik eines zerstörten Volkes, sondern er ist Exponent dieser Tragik in erhöhter Weise. Seine geistigen und formalen Traditionen sind abgebrochen und zerschlagen durch zwölf Jahre eines anmaßenden Kunstdilletantismus und einer die künstlerische Entwicklungsfreiheit hemmenden Kunstdespotie. Ihm fehlt Ruhe für Ausreifen, ihm fehlen ebenso die Anregungen des europäischen Raumes, in dem auch er einst existierte. Wir haben eine wehe Sehnsucht nach den Sälen des Louvre und der Indépendants, nach der Stärke italienischer Landschaft und nach Menschen, die anders sind als wir und mit denen wir einstmals Geistiges austauschten. Wir vermissen den stachelnden Vergleich, den man uns nahm, als man uns die Türen zur Welt vor der Nase zuschlug, auf daß wir uns im eigenen Kreise drehen sollten. Wird unser Ringen nicht wie der sinnlose Lauf des Käfers in der Glasschale?
Äußerlich gesehen geht manches noch leidlich. Das Publikum kauft, und Angehörige der Besatzungsmächte lassen sich wohl auch porträtieren. In manchen Ateliers droht der Ausverkauf wie anderswo. Aber wie und was und warum wird gekauft! Wo blieb der wählerische Kenner, wo die Resonanz? Wo ist die Aussprache? Wo das Forum, vor das die Klagen gebracht werden können? Werden hier mutige Verleger eingreifen? Im Tiefsten der Seele des Künstlers steht die Angst, äußerlich und innerlich leer zu werden, denn dieses chiliastische Chaos, das ihn wie alle anderen gepackt hat und umherwirft, kann ihm noch nichts geben.
Wir kennen alle diese neuen Mächte, die die Kunst bedrängen, die aber die Kunst noch nicht gestalten kann. „Gestaltung" ist das Problem, dem der einzelne hilflos gegenübersteht, das er mit alten Mitteln nicht mehr lösen kann. Und die Vielen verzichten und

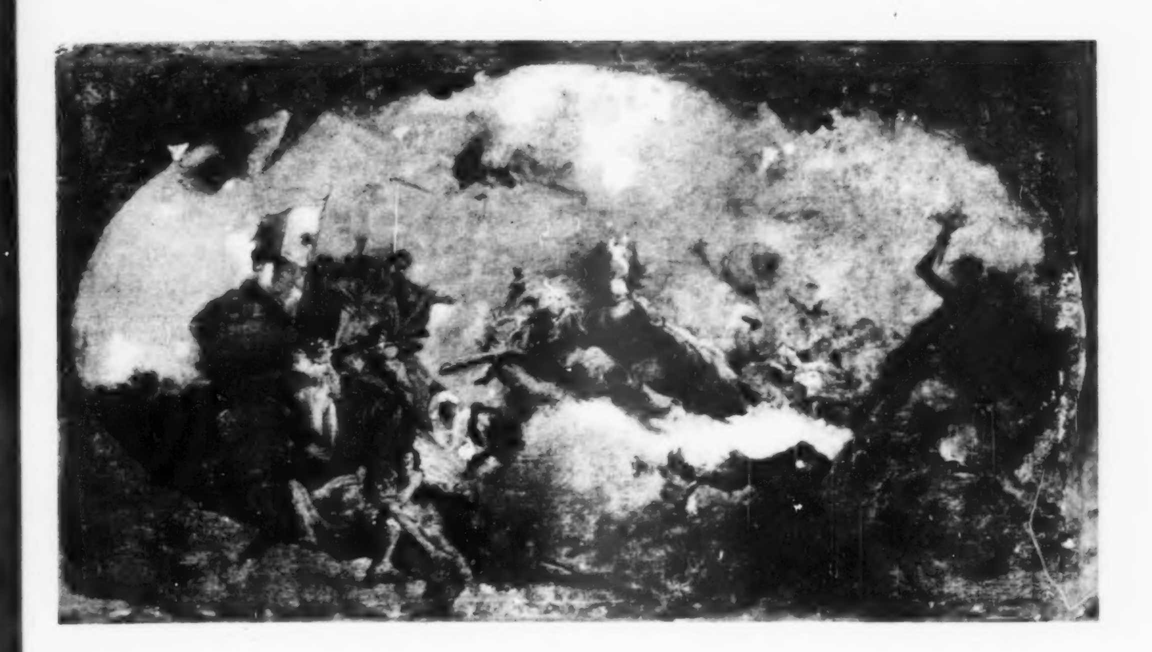
flüchten sich in verstaubte Überlieferungen, mischen nach alten Rezepten unnotwendige Kunst.
Es ist trostlos, alles dies dem Künstler sagen zu müssen, der doch auf ein erlösendes Wort wartet, ihm nichts anderes sagen zu können, als er selbst schon längst verspürt. Aber muß nicht erst der ganze Jammer dieser Situation erkannt sein, ehe etwas Neues von Grund auf werden kann?
Denn eines wird selbst ein zerschlagenes Volk immer noch aufbringen können: Besinnung. So sind auch diese Zeilen in erster Linie Besinnung, Besinnung auf die Mächte und Kräfte, die das Schicksal über uns gestellt hat, Besinnung auf die Welt, in der wir vielleicht noch leben dürfen, auf die Nachbarn, mit denen wir leben wollen, Besinnung auf die jüngste Vergangenheit, die nicht weggeredet, sondern die weggelebt werden muß, Besinnung auf das, was uns zu tun bleibt und was wir tun müssen, wenn wir noch dem Leben dienen wollen als künstlerisch Gestaltende.
Dem Leben dienen! Wir können diese Aufgabe in Worte fassen, die einst ein zeitliches Programm sein sollten, die aber viel mehr sind: Grundlage aller Kunst, die dem Leben dienen will, indem sie das Leben gestaltet. Es sind die Sätze von Gustave Courbet zu seiner Ausstellung „Le Réalisme" im Jahre 1855: „Ich habe, weit entfernt von jedem systematischen Vorgehen und ohne vorgefaßte Meinung, die Kunst der Alten und der Modernen studiert. Ich wollte weder Nachahmer der einen noch Nachäffer der anderen sein. Ebensowenig strebte ich nach einer Kunst um ihrer selbst willen, die ich für unnütz halte. Ich wollte ganz schlicht aus der Kenntnis früherer Kunst, doch von ihr unabhängig, meine künstlerische Individualität konsequent entwickeln. Kennen um zu können — savoir pour pouvoir —: Das war mein Wille. Ich wollte Sitten, Gedanken und die äußere Erscheinung meiner Epoche in meiner Auffassung darstellen, nicht nur Maler, sondern Mensch sein! Lebendige Kunst schaffen — das ist mein Ziel." Dieses künstlerische Ziel ist ein ewiges, und nur die Methoden zu seiner Erreichung stimmen sich individuell und zeitlich ab. Dieses Ziel garantiert Freiheit wie Zucht des Künstlers, weil es ihn verantwortlich macht. Schon haben auch heute Künstler ohne viel Aufsehens diesen Weg beschritten, gedrängt von jenen stets spürbaren, doch schwer definierbaren Forderungen des Zeitgeistes.
Unser Dienst am Leben aber wird sein, in Besinnung und Bescheidung, ebensofern der schillernden Kritik nach 1918, wie devoter Schmeichelei nach 1933, diesen Weg der Künstler zu begleiten, alte Traditionen zu schätzen und am ringenden Neuen fördernd teilzunehmen. Wir brauchen dazu keine Massenauftriebe, nicht einmal Fluchten von Ausstellungssälen. Uns genügen die stillen Inseln gegenseitigen Verstehens und gemeinschaftlichen Mühens. Wie im Reich des Geistes werden wir in der Kunst keine Staatsgrenzen kennen und offenen Herzens warten auch auf das, was die Künstler anderer Nationen unserem arm, aber nicht unwert gewordenen Leben schenken können.



G. B. Tiepolo: Ausschnitt aus dem Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz







KURT GERSTENBERG

DIE FRESKEN TIEPOLOS

IN DER RESIDENZ ZU WÜRZBURG

Als in der Nacht vom 16. zum 17. März 1945 die Stadt Würzburg mit ihrer tausendjährigen Kultur im Feuerregen eines Großangriffs unterging, loderte als erhabenste Fackel auch die Residenz der Fürstbischöfe, dieser festlichste Bau Europas. Alle Dächer wurden vom Feuer verzehrt, da die angeblich feuerfesten Imprägnierungen, mit denen das Balkenwerk reichlich getränkt war, sich gegenüber der sofort einsetzenden hohen Hitze als völlig unwirksam erwiesen. Tagelang noch quoll der Rauch aus den Fensterhöhlen. In den Hauptgeschossen verbrannten alles Holzwerk und alle Gemälde zu Asche, Lüster und Spiegel sprangen und schmolzen zu Klumpen. Nur weniges Metallgerät und Beschlagwerk fand sich später in den hohen Schuttmassen. Die erlesene Wohnkultur des Rokoko mit den phantasiereichen Kostbarkeiten ihrer Spiegelkabinette und Prunkgemächer war unwiederbringlich dahingesunken. Nur durch die vereinigte Anstrengung der Feuerwehren Würzburgs und der umliegenden Städte und Ortschaften weit im Lande war es doch noch gelungen, das Feuer im Mittelbau mit dem Kaisersaal und dem Treppenhaus so zu bekämpfen, daß nur die von Brandbomben durchschlagenen Dächer abbrannten, die Räume darunter aber erhalten blieben. Wer in diesen Tagen aus dem Grauen der zerstörten und noch immer nachglühenden und qualmenden Stadt in die Residenz eindrang, empfand es wie ein beglückendes Wunder, wenn er gleich in dem großartigen Treppenhaus die Fresken Tiepolos in unversehrter Schönheit erhalten sah und dann, durch den weißen Saal mit Bangen in den Kaisersaal eintretend, auch dies kostbarste Juwel der Raumkunst und Dekoration des Rokoko nahezu völlig unbeschädigt fand. Ja, in diesen sonnenreichen Märzwochen 1945 strahlten die Decken und Wandgemälde des großen italienischen Meisters in einer ganz ungewöhnlichen Licht-

Oben: Skizze Tiepolos zum Deckenfresko im Kaisersaal.
Links: Ausschnitt aus dem Deckenfresko im Kaisersaal.

heit, die sich daraus erklärte, daß nicht nur die Splitterschutzvorrichtungen an den Fenstern, die seit Kriegsbeginn eine gewisse Dämmerung und Herabminderung aller Farbigkeit verursacht hatten, vom Luftdruck herausgeschlagen waren, sondern daß auch die Scheiben in ihren alten Bleivergitterungen und im Obergeschoß des Saals selbst die Fensterrahmen nun fehlten, weshalb das rings einbrechende Tageslicht auf einmal die Farbenschönheit bis ins Letzte zur Wirkung brachte. Aber zu der Freude gesellte sich bald die Sorge, wie diese Kunstwerke von Weltrang vor Verfall zu schützen wären. Denn nach wenigen Wochen gingen schwere wolkenbruchartige Regen über der Stadt nieder, und mit wachsendem Schrecken mußten die Kunstfreunde feststellen, wie das Deckengemälde des Kaisersaals die durchdringende Feuchtigkeit aufsaugte, so daß das lichte Himmelblau ein sattes tiefes Preußischblau wurde und das Rosabraun sich in Braunrot verdumpfte, und, da solche Wandlung gleichermaßen alle Farben traf, glich das Kolorit mehr und mehr den erdig schweren Farben, mit denen Johann Zick in der Sala terrena unter dem Kaisersaal seine Decke gemalt hat. Wie aber stach davon nun die Zartheit der lichten Wandgemälde Tiepolos an den Schmalseiten des Kaisersaals ab! Daß die Decke keine Beschädigungen durch herabfallende brennende Balken erlitten hatte, war dem Umstand zu verdanken, daß nach dem vor einem halben Jahrhundert, nämlich 1895, im Dach der Residenz ausgebrochenen Feuer der hölzerne Dachstuhl durch eine Eisenkonstruktion ersetzt worden war. Nun, da die Holzverschalungen verbrannt und die Schieferverkleidungen zersprungen und abgeplatzt waren, nahm sich das Eisengerüst wie ein riesiger Vogelkäfig über den Mauern aus. Anders lagen die Verhältnisse beim Treppenhaus. Hier war der alte liegende Dachstuhl weggebrannt, und das mächtige Muldengewölbe lag bloß und ungeschützt. Balthasar Neumann hatte es mit genialer Kühnheit errichtet, indem er es in einzelnen Gurten aufmauern ließ, deren schmale Abstände er mit kurzen Zwischenwölbungen füllte. In einem Streit mit Lukas von Hildebrand über die Haltbarkeit einer solchen Konstruktion soll er damals die Wette angeboten haben, er wolle eigenhändig einige Kanonen unter dem Gewölbe abfeuern, um dessen Festigkeit zu beweisen. Es hat sich in der Tat bewährt, aber die dünnen Wölbschalen zwischen den Gurten ließen bei dem heftig einfallenden Regen bald Wasser durch, so daß die ganze riesige Deckenmalerei zunächst durch lauter feuchte Streifen verunstaltet wurde. So war wirklich Gefahr im Verzug. Dieser kostbarste Kunstbesitz Würzburgs, der bei der unermeßlichen Zerstörung von Kulturgut noch davongekommen war, stand auf dem Spiele. Als erste Hilfe wurden von den Brauereien aus der Umgebung Würzburgs große Hopfenplanen zusammengeliehen, die einen notdürftigen Schutz gegen den Regen gewährten. Dann aber konnten wir dank der tatkräftigen Mitwirkung des amerikanischen Kunstschutzes zunächst eine Holzverschalung mit Dachpappe über das Gewölbe des Treppenhauses legen und im Laufe des Sommers 1945 auch das Dach des Kaisersaals in seiner reichen geschwungenen Form wieder aufbauen und mit Schiefer verkleiden. Die Sommerwärme und die ständig durch die unverglasten Räume streichende Zugluft halfen, die Fresken abzutrocknen und die Feuchtigkeit zum Ausblühen zu bringen. Nachdem nunmehr ein Jahr vergangen ist, lassen sich die Schäden schon näher umgrenzen. Die Feuchtigkeit ist schon weitgehend von der Luft wieder aufgesogen worden. Nur die tieferliegenden Randteile des Plafondgemäldes im Kaisersaal erscheinen durch die Nässe noch dunkel verfärbt. Das absinkende Wasser ist allmählich auch in die beiden Wandfresken eingedrungen und hat auf dem Gemälde der Trauung Kaiser Barbarossas die Musikergruppe auf der Empore durchsetzt und beschädigt, während auf dem Belehnungsgemälde nur das Himmelblau in zwei großen dunkelblauen Flecken verfärbt wurde. Im Riesengemälde Tiepolos im Treppenhaus ist die Streifigkeit schon nahezu wieder zum Schwinden gebracht. Im wesentlichen also haben die Fresken des italienischen Großmeisters wieder ihr altes Aussehen gewonnen, und wir können hoffen, daß die Scheckigkeit sich noch weiter verliert, wenn auch gewisse Wasserränder stehen bleiben werden und die al secco Retuschen Tiepolos an manchen Stellen vergangen sind.

Ziel und Zentrum der baukünstlerischen Schöpfung der Residenz ist der lichtdurchflutete Kaisersaal. Er bildet die Mitte der sich kreuzenden Achsen, der mittleren Querachse vom Ehrenhof her und der Längsachse der Gartenseite, deren prunkvolle Zimmerflucht ihn als kostbarstes Kleinod beidseitig einschließt. Im Grundriß ein Rechteck mit abgeschrägten Ecken, geht er durch zwei mit Fenstern durchbrochene Stockwerke

Ausschnitt aus dem Wandgemälde im Kaisersaal





in die Höhe und nähert sich in der oberen Hälfte der Wirkung eines Ovalraumes. Vortretende achatfarbene Dreiviertelsäulen gliedern die an den Langseiten in hohe Bögen aufgelösten Wände. Ein kräftiges Gesims zieht sich darüber hin. Lauter Triumphbögen sind sozusagen aneinander gereiht, aber über dem Gebälk steigen sogleich die oberen Fensterwände auf, und der erwartete breitlagernde Attikaabschluß wird nur über den Verkröpfungen der Säulen in je einem schmalen Pfeilerglied angedeutet. In diesem Verzichten auf die weiteren Horizontalen liegt das Geheimnis der Raumwirkung beschlossen. Aus ihm nämlich erwächst der unerhörte Schwung, der diesem Saal die unvergleichliche Feststimmung verleiht. Unten gedämpft und zurückgehalten durch die Säulenordnung, wird die Bewegung erst unmittelbar über dem mächtigen Gesims frei. In hohen schlanken Kurven schwingen die Stichkappen darüber als wahre Jubelmotive empor. Sie stoßen in die Höhe bis zu dem Mittelfeld der Decke. Diese Musik des Raumes wird einzig dem Genie des Architekten Balthasar Neumann verdankt. Sie wird aber in der Dekoration durch die farbige Wandgliederung und das goldene Rokokoornament auf das glücklichste und glänzendste orchestriert. Zudem hat die Gunst des Schicksals gewollt, daß für die Ausführung der Decken- und Wandgemälde ein kongenialer Maler zu dem Architekten hinzutrat. Die wundervolle Raumschöpfung gewann dadurch erst ihre eigentliche Krönung.

Der Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenklau griff nach der ersten Kraft Europas, als er in Venedig mit Giovanni Battista Tiepolo Unterhandlungen anknüpfte, die Ende 1750 unter geradezu fürstlichen Bedingungen zum Abschluß führten, worauf der Meister sofort nach Würzburg reiste. Mit der schöpferischen Leichtigkeit des Genies führte Tiepolo die Fresken aus. In noch nicht zweieinhalb Monaten, von Ende April bis Anfang Juli, malte er den ganzen Plafond, der zum Kiliansfest (8. Juli) 1751 bereits aufgedeckt wurde. Die beiden großen Wandbilder waren ein Jahr später fertig. Der Fürstbischof war entzückt von der Leistung und ließ schon im April 1752 eine Skizze für die Decke des Treppenhauses entwerfen. Der gewaltige Auftrag muß noch neue Kräfte in Tiepolo entbunden haben, denn er vollendete dies Riesengemälde von über 600 Quadratmetern bis zum Oktober 1753.

Alle drei Gemälde im Kaisersaal sind so angeordnet, daß der vom Weißen Saal her Eintretende ihren Sinn und ihre Macht am vollkommensten erfährt. Es ist eine ungeheure Steigerung, die jeden überkommt, wenn er aus der monochromen Farbhaltung des in seinen Ausmaßen gewiß schon bedeutenden Weißen Saales in den gewaltigen lichterfüllten Hochraum des Kaisersaals mit seinem reichen Farbenspiel der Gesamtdekoration wahrhaft gehoben eintritt. Aber schon bald empfindet er, wie Tiepolo der aufwärtsdrängenden und im oberen Stockwerk geradezu auffliegenden Bewegung des Raums und seiner vielteilig sprudelnden Dekoration die grandiose Haltung und monumentale Würde seiner großflächigen Malereien entgegengesetzt hat. An den beiden Schmalwänden sind Geschichten dargestellt, die Bedeutung und Macht des Bistums schon zur Zeit des berühmtesten deutschen Kaisers des Mittelalters verkünden: an der rechten Wand vom Weißen Saal aus, wie Bischof Gerold im Jahre 1156 die Trauung Kaiser Barbarossas mit Beatrix von Burgund vollzieht, gegenüber an der linken Seite, wie der Kaiser Bischof Harold 1168 mit dem Herzogtum Franken belehnt. Die Decke, der alle Blicke zuerst entgegenströmen, erfüllt das märchenhafte Schauspiel der Brautfahrt der Beatrix von Burgund in Form einer Apotheose. Vom Geist des Barock getragen ist die Erzählung, wie dem auf vielstufigem Unterbau thronenden Kaiser Barbarossa, hinter dem der Genius des Ruhms auffliegt, die Braut Beatrix von Apollo auf dem von vier Schimmeln gezogenen Sonnenwagen zugeführt wird. Der galante Lichtgott hat der Prinzessin seinen Platz eingeräumt, steht aufgerichtet hinter ihr und verkündet dem sehnsüchtig harrenden Kaiser den Anbruch eines neuen Tags. Voran fliegt Hymenäos, der Hochzeitsgott, mit Fackel und Schleier, dessen Bewegung ein einziges Jubilieren ist. Daß dies Liebesglück von gesichertem Wohlstand begleitet sein wird, bezeugt die Göttergruppe auf der den Bildrand rechts unten überquellenden dunkelbraunen Wolke. Das alte lateinische Sprichwort „Sine Cerere et Baccho friget Venus", das Rubens in seiner zusammengekauert frierenden Venus darstellte, ist hier ins Gegenteil verkehrt. Im Schutz der Fruchtgöttin Ceres mit dem Ährenbündel im Arm und des weinumkränzten Bacchus mit der Trinkschale sitzt Venus in wohliger Ruhe und wendet das Haupt, um einen inhaltschweren Blick schwesterlicher Liebe und Anteilnahme auf Beatrix zu richten. Der Kaiser auf seinem hohen Thron

Ausschnitt aus dem Wandgemälde im Kaisersaal



Treppenhaus in der Residenz

aber blickt wie von einem Wartturm der Braut entgegen. Der Genius hinter ihm deutet hinauf zum Hochzeitsgott. Für Waffentaten ist nun nicht mehr die Stunde. Die Fahnenträger rücken ab mit den Feldzeichen. In diesem glücklichen Augenblick bedarf der Held auch des Schwertes nicht: ein Putto trägt seine von der Scheide umhüllte Schärfe davon.

Der Barock pflegte die Allegorien und Mythologien seiner Fresken in langatmigen Programmen vorzubereiten. Auch Tiepolo bekam schon nach Venedig eine „Description des projectes undt der historie" zugesandt, doch mit der Weisung, den Scizzo in Anbetracht der komplizierten Raumverhältnises erst in Würzburg anzufertigen. Die vorgeschlagene umfängliche Mythologie mit allen Göttern des Olymps vereinfachte Tiepolo in kluger Einsicht zu einigen Gruppen von reinster Schaubarkeit und traf damit den Geschmack seines Auftraggebers, der mit dem heiter weltmännischen Geist des Jahrunderts der Aufklärung statt der gedanklich überlasteten barocken Allegorien und Mythologien sinnenfreudigen Prunk und großartige Repräsentation begehrte. Die Skizze Tiepolos zum Deckenbild ist erhalten geblieben, sie ist erst jetzt aufgetaucht in Wiener Privatbesitz und wird hier erstmalig veröffentlicht (Seite 7). Sie mißt 68 zu 119 cm. Bisher galt die ausgeglättete Kopie in der Stuttgarter Gemäldegalerie irrtümlich als der Originalentwurf. Das künstlerische Feuer, mit dem die ersten Bildgedanken hier in Farben in sichtlich größter Geschwindigkeit mehr andeutend als ausführend hingewirkt sind, offenbart die Kühnheit und Phantasie des Genies. Dunkle Massen und Farbigkeiten unten und an den Seiten, in der Mitte die lichten Gruppierungen in rhythmisch geistreicher Verteilung. Ungleich leidenschaftlicher als auf dem Deckengemälde selber wirkt hier noch alles Geschehen. Der Schwung im Vorbrau-



Kaisersaal in der Residenz

sen des Sonnenwagens, das prachtvolle Ausgreifen der Rosse ist stürmischer, die Gebärde Apolls dringlicher. Die Braut aber ein einziges duftiges weißes Gewoge mit dem rosa Tupfen ihres Kopfes darin inmitten der gelben Sonnengloriole vor seidig lichtblauem Himmel. In höchster Spannung hat sich der Kaiser erhoben mit nacktem Oberkörper, noch umwallt vom Purpurmantel. In sehnsuchtsvoller Erwartung breitet er die Arme aus. Hier hat dann die Kritik eingesetzt. Der Kaiser darf nicht nur seinen Gefühlen hingegeben sein, er muß Herrscher sein auch in dieser Stunde. Auf dem Fresko verharrt Barbarossa sitzend; die Rechte mit dem Szepter aufgestützt, erhebt er die Linke zu einladendem Gruß. Aber nun war die weite Fläche zu leer, und etwas Ragendes war zudem nötig, um der Gruppe rechts die Waage zu halten. So erfand Tiepolo den Genius des Ruhms hinzu, der als Zeremonienmeister das Kriegsvolk fortschickt. Tiepolos erster Gedanke war gewesen, daß die Krieger sich taktvoll allein entfernen. Von den in dunkleren Farben kontrastierten Gruppen zu beiden Seiten ist auf der Skizze in Wien die mit den Figuren um den Thron des Kaisers in schönen Farbklängen gehalten, aus denen die Weiß-Gelbrot geviertelte Fahne hochsteigt, in den Tonwerten aufs feinste zum bräunlichlilafarbenen Wolkenhimmel gestimmt. Durch die Wölbung der Deckenfläche war Tiepolo gezwungen, die engverzahnten Gruppen seines Entwurfs zu lockern. Reicher ausladende Formbewegung der Göttergruppe rechts und schwingendere Gebärden treten nun an die Stelle der scharfen, aber auch überaus wirksamen Diagonalanordnung von Göttergruppe und Gespann. Die dämonische Wildheit der jagenden Rosse wird zu einem steilen Bäumen von gespannter Straffheit und räumlichem Reichtum auseinander gefächert. Auf dem Entwurf schmiegt sich die weißverhüllte Keuschheitsgestalt an

die Stufen, um nicht vom Hochzeitszug überrannt zu werden. Auf dem Fresko verharrt sie einer Vestalin gleich vor dem Thron. Daß nicht alles in pathetischem Ernst bleibt, dafür sorgt das muntere ungleiche Paar am Bildrand unterhalb des Stufenbaus: ein verliebter weißbärtiger Flußgott umspannt zärtlich eine junge Nymphe, die sich nackt auf kobaltblauem Tuch ruhend an ihn kuschelt. Die Gesamtkomposition bleibt nicht im Rahmen des Mittelplafonds, sondern greift über in die Zwickel der Längsseiten. Die Illusion des sich öffnenden Himmels mit dem Vorgang in Untersicht soll vollkommen sein. Wolken überquellen den Rand, auf und hinter den Randleisten erscheinen Gestalten, und es fehlt nicht an einigen derben Barockkunststücken, an plastischen Gliedmaßen und Tüchern, die in den Raum hinunterhängen. In den Lüften über uns vollzieht sich in kühn gezeichneten Verkürzungen das festliche Schauspiel, das in großen einprägsamen Bewegungszügen auf und ab die weite Fläche prachtvoll belebt. Das koloristische Genie Tiepolos bricht überall durch. Kein einheitlich blitzblauer Himmel, sondern verschiedenfarbige Wolken in rhythmisch wunderbar anregender Aufteilung der Gesamtfläche. Dabei auch hier sinnvoll und symbolgeladen, wie auf schneeig weißen Wolken Beatrix im Schutze Apolls vor lichtgelben Sonnenkreisen inmitten eines zartblauseidigen Himmels heranfährt, indes um den Kaiser noch ein dichteres gelbbräunlich und lilafarbenes Wogen die innere Unruhe, die sich nun lichtet, anzudeuten scheint. Köstliche Einzelheiten wie die durch das Gegenleuchten der weißen Wolke zu zartem Perlgrau aufgelichteten Bäuche der Hengste sind heute durch Oxydation des Bleiweiß schwärzlich und ungenießbar geworden.

Auf den beiden Wandfresken hatte Tiepolo keinen Mythos mehr zu malen, sondern bildhafte Beglaubigungen der für das Bistum bedeutendsten geschichtlichen Ereignisse. Große Zeremonien waren darzustellen, eine kirchliche mit der Trauung Kaiser Barbarossas durch den Würzburger Bischof Gerold und eine weltliche mit der Übertragung der herzoglichen Gewalt auf den Würzburger Bischof Harold in feierlicher Belehnung. Wer nun historische Treue erwartet, wird bei diesen Erzählungen enttäuscht sein. Für Tiepolo und seine Zeitgenossen waren es Ereignisse der Vorzeit, er begnügte sich mit einer Kostümierung dabei, die etwa anderthalb Jahrhunderte zurücklag. Es wäre aber durchaus falsch anzunehmen, Tiepolo habe hier nur Schauspieler in glänzenden Rollen vorführen wollen. Seine Menschen der großen Gesellschaft mit ihrem würdevollen Auftreten sind italienisch empfunden, und für den Italiener ist eine bewußt-unbewußte Selbstdarbietung und Pose natürliche Lebensäußerung. Vielmehr soll der Betrachter des Gemäldes unmittelbarer Zeuge der Ereignisse sein. Ein Vorhang ist gerade aufgerafft, Putten schieben noch seine Enden hoch. Der weihevollste Augenblick ist gewählt, wie der Bischof Gerold den soeben geschlossenen Bund Kaiser Barbarossas mit seiner Braut Beatrix von Burgund segnet. Welche Wirkung das auf alle Anwesenden tut von der demutvollen Hingabe im Glauben an das Sakrament bis zu dem äußerlichen Dabeistehen des Gefolges, läßt sich in Mienen und Gebärden ablesen.

Bedeutsamer ist aber die Gliederung der Komposition und ihr Zusammenhang mit der Wanddekoration. Die drei Wandfelder der Säulenordnung auf der Schmalseite des Saales geben die Breite des Bildes, das als hohes Dreieck oben abschließt. Die beiden mittleren Wandsäulen finden über den Verkröpfungen ihres Gebälks wichtige Fortsetzungen in den bildeinwärts knienden Gestalten, dann in dem aufragenden Bischof auf der einen und der Reichsfahne auf der anderen Seite. Eine mittlere Hauptgruppe wird dadurch herausgehoben, die sich in spitzem Dreieck aufbaut, steil im Anlauf über die Rücken von assistierendem Priester und Bischof, dann in großartigen Kadenzen über die Häupter des Kaiserpaars und die Schleppe herabfallend bis zu den knienden Pagen. Die Stimmung großer Feierlichkeit wird durch solchen Formaufbau erst gewonnen. Der Kirchenraum ist einzig für die Figuren erfunden, architektonisch klare Räume zu gestalten ist niemals Sache venezianischer Maler gewesen. Der Kirchenraum ist auf kühle Töne gestimmt: lilagrau die Säulen hinter dem Altar, steingrau die starken Säulenschäfte rechts, graugrün die Wand und Empore des zurückliegenden Kirchenschiffs. Um so wärmer wirkt das Neapelgelb des Stoffes auf den Stufen vor dem Altar. Das höchste Licht sitzt in dem weißen Leintuch des Altars. Die Helligkeit klingt ab in dem Gewand des Priesters daneben, und erst in dem opaken metallischen Grün der Wämser der knienden Knaben und in dem prächtigen Braunrot mit lilaseidenen Ärmeln des Edelmanns vorn sind dunkelkräftige Töne angeschlagen. Die Mitte wird herausgehoben durch die weißseidene Robe der Braut und ihre lange strahlblaue Schleppe. Die imposante Erscheinung des Bi-

Ausschnitt aus dem Deckenfresko im Treppenhaus
Folgende Seiten: Ausschnitte aus dem Wandgemälde im Kaisersaal.









schofs, die noch durch die Säule dahinter verstärkt wird, ist auch der geistige Mittelpunkt des Gemäldes. In unbefangener Schmeichelei verlieh ihm Tiepolo porträthafte Züge seines Auftraggebers, des Fürstbischofs Greiffenklau. Sein vorschwingender Segensgestus erhält eine großartige Resonanz in dem Bogenschwung der Architektur dahinter. Das ganze reiche Wissen von Jahrhunderten trug Tiepolo bei solchen Bildrechnungen in sich. Dem tiefen Knien links setzt er das Hochklettern an der Säule rechts entgegen, wie schon Donatello bei den Antoniuswundern und Raffael im Heliodor es getan hatten. Die Tiefenanordnung seiner Assistenzreihe aber läßt unmittelbar an die saftige Menschheit des Rubens denken. Doch auch in dem schönen Ernst dieser Handlung fehlt nicht die heitere Episode: der Zwerg, der auch gern mittun möchte, schiebt auf einer tieferen Stufe noch ein Kissen für die Braut vor, die es weder merkt noch nützen kann. Der Schauplatz ist wirksam mit einigen Stufen über den unteren Bildrand erhöht. Diese Stufen laufen auch an den Seiten außerhalb des Gemäldes weiter, und, abgesprengt vom Hauptgeschehen, sind hier einzelne Figuren, Krieger oder Musikanten unmittelbar auf den weißen Grund gemalt, die in den Rahmen des Bildes keinen Eingang mehr gefunden haben, aber doch in seine Welt gehören. Sie spielen die großen Bewegungsrhythmen schon von außen an, die dann durch das Bild führen, und mit ihnen werden auch farbige Töne angeschlagen, die als Akkorde im Hauptbilde weiterklingen.

Auf der Wand gegenüber und dem Kirchenbild antwortend ist der feierliche Belehnungsakt dargestellt. Auch hier hat die Bildanordnung eine Innengliederung, die durch die Säulenbewegung der Raumwand bedingt ist. Als ihre Fortsetzung ragen im Bilde der sich umblickende Page und auch der die ideelle Bildebene schon durchstoßende Bernhardiner auf. Eine ganz andere Feststimmung ist hier angestrebt und erreicht. Die Zeremonie entwickelt sich in einer horizontalen Schicht über mehrstufigem Unterbau. Kein Verstrahlen der Stimmung nach oben, sondern feste Bindung und klarer Abschluß über den Köpfen durch jonische Bogenarchitektur im Hintergrund und den hinter dem Thron gespannten Teppich, der von Statuen des Herkules und der Minerva flankiert ist. Die Horizontale der Linie der Schwere und irdischen Beharrung beherrscht den Bildeindruck. Gewiß auch hier schon schräger Anlauf bei den Figuren in der Bildecke und Wiederaufnahme dieses formalen Hauptthemas in der langsam feierlich ansteigenden Diagonale, die vom zurückgesetzten Fuß des den Kopf herauswendenden Pagen über den Mantel des knienden Bischofs hinauf zum thronenden Kaiser führt, um in der Schräge der Pinie zu verhallen, die wie ein blauer Rauch erscheint. In unnahbarer Hoheit thront der Kaiser. Die feste Rundform seines Kopfes schwingt in Halskrause und Kette nach, und die Thronmuschel umgibt ihn wie eine Glorie. Ihre Rundform steht in Ähnlichkeitsbeziehung zu der Bogenöffnung links, worin der Kanzler die Urkunde beim Staatsakt verliest. In der bewegungsreich gedrängten Gruppe am rechten Bildrand, geführt von der mit stolzer Würde die Staatsgewalt repräsentierenden Erscheinung eines feurigen Greises mit geschultertem Schwert, wird ein energisch kraftvoller Abschluß gewonnen, der auch farbig eine Fanfare ist. Mit Absicht hat Tiepolo nur Entferntstehenden auf den Vorgang zu blicken erlaubt. Mit gierigen Blikken sucht der Hellebardier etwas davon zu erhaschen; ergriffen von der Feierlichkeit folgt der herzogliche Schwertbewahrer dem Geschehen. Die Nächststehenden wenden den Blick ab: der blonde Knabe, der den Bischofsornat zu halten hat, und die Prachtgestalt des Schwertträgers, der den Zutritt zur Majestät verwehrt. Das strahlende Hellblau im Mantel des Pagen und das lichtreiche Hellgelb im großflächigen Mantelfall des barhäuptigen Schwertträgers sind nicht zufällig die farbigstärksten Akzente. Sie umschirmen die vor gedämpft olivgrüngoldener Folie spielende Zeremonie, bei der der Bischof in einem köstlich gemalten silbergrauen Gewand dem in roten Goldbrokat gekleideten Lehnsherrn auf das lässig hingehaltene Szepter Treue schwört. Im verhaltenen Dämmer der Halbschatten gewinnt die Zeremonie Weihe und geheimnisvolle Größe, die dem Mysterium nahekommt. Vom Purpur im Herzogsmantel und seiner karminroten Fahne wird das Auge geführt zu dem Reichsbanner, dessen sattes Weinrot prachtvoll vor der wasserblauen Landschaft steht. Zusammen mit dem Braunrot des Bannerträgers und begleitet von den warmen Gelbtönen in den Nachbarfiguren, die durch sparsame kühle Blautöne um so wirksamer herausgetrieben werden, wird ein großartiger Farbenzusammenklang gewonnen.

(Schluß im nächsten Heft)

Ausschnitt aus dem Deckenfresko im Treppenhaus

HANS CAROSSA

DAS STÄDTLEIN AUF DER HAND DES HEILIGEN



Am Ostertag, als wir zum Dome gingen,
Verlief ich mich von dem Geschwärm der Knaben,
Und statt im Chor zu beten und zu singen,
Ging ich allein durch Straße, Tor und Graben
Den Wall entlang bis zur verschloßnen Pforte.
Dort wars zu mancher Stunde nicht geheuer.
Oft warnten uns die Mütter vor dem Orte.
Mich aber zog das alternde Gemäuer...
Ich forschte täglich, was dahinter wohne,
Und mußte täglich unbelehrt von hinnen.
Dagegen heut, mit holdem klarem Tone,
Kaum daß ich pochte, sprang die Tür nach innen —
Sehnsüchtig übertrat ich schmale Schwelle...
Ich stand in Tages grün gedämpftem Scheine,
In fast ganz abgebrochener Kapelle...
Efeu wuchs auf der Inschrift morscher Steine.

Ein Weib saß auf gestürztem Hochaltare
Wie herrschend über das zerfallne Ganze,
Uralt und schön... durch dichte weiße Haare
Verzweigte sich lebendig — dunkle Pflanze.
Am Saum des Mantels schliefen blaue Falter.

Der Stoff, der ihren hageren Leib umstrengte,
War schuppig Silber, leicht geschwärzt vom Alter,
Und wie sie nun vom Kinn die Hände senkte,
Da ragten frei durch das metallne Mieder,
Die niemals ich an Fraun entblößt gesehen,
Die starren Brüste... Furcht befiel mich... wieder
Zurück zur Eingangspforte wollt ich gehen,
Als andere Gestalt mich anders bannte,
Die mich von aller Furcht im Nu befreite
Und jeden Sinn zu wacher Freude wandte,
Ein hoher Heiliger stand dem Weib zur Seite,
Halb abgewandt, umtan mit glänzigen Stoffen,
Die sterngezierte Mitra auf dem Haupte —
Zwar, als ich nahtrat, merkte ich betroffen,
Daß es ein Toter war, und doch, ich glaubte
Es nicht... Vom Hals herab am Kettchen hingen
Gefäße, angefüllt mit reinen Ölen,
Zwei Diamanten in saphirnen Ringen
Erblitzten aus den tiefen Augenhöhlen.
Er trug den Krummstab in der beinern Linken,
Die Rechte aber hielt er flach erhoben,
Darüber sah ich zwei Turmspitzen blinken, —
O unsre ganze Stadt, sie war da droben
Auf seine Hand gebaut, die Gassen alle,
Der Markt, die Burg, die Tore schön beschildet,
Aus einem feinen farbigen Metalle
War all dies unbegreiflich nachgebildet,
Sogar der Wall mit Zinnen und mit Brücken...
Auf Zehenspitzen leise, leise gehend,
Umschritt ich es, ich lachte vor Entzücken,
Ich rief zuletzt, mit beiden Händen flehend:
„O Heiliger, schenk mirs doch, das hübsche Spiel!
Was nützt es dir hier in der staubigen Ecke?"
„Nimm dich in acht, o Knabe! Du wagst viel!"
Sprach nun die Frau. „Die Toten haben Zwecke,
Die kennt niemand... Nur Geister sehen Geister.
Ich aber werde dich zur Freude führen." —
Ich folgte nicht; ich wurde nur noch dreister
Und wagte schließlich gar, ihn anzurühren.
Neugierig, ob er echt leibhaftig wäre,
Umgriff ich eins der goldnen Handgelenke;
Er stand und hielt das Bild ins Ungefähre,
Als böt er's jedem Kommer zum Geschenke.
Ich dachte schnell: Was brauch ich da zu fragen?
Und nahm es einfach aus der Hand des Toten
Und wandte mich, es flugs davonzutragen,
Doch fand ich mir ein schlimmes Halt geboten,
Denn schreckhaft schwer wog nun in meinen Händen
Das zierliche Gehäus... mit leisem Summen
Begann's zu glühn... Feuer fuhr aus den Wänden...
Ich fühlte schaudernd jeden Wunsch verstummen.
Es war, als ob's mein Leben aus mir ziehe,
Da hob ich es mit meinem letzten Hauche
Der großen Frau demütig auf die Kniee,
Dann fiel ich rücklings hin am Efeustrauche.

Sie aber gab dem Städtlein eigne Namen.
Dann senkte sie's mit inniger Gebärde
In mich herab wie einen kostbarn Samen
Und grub mich zu mit Laub und viel Erde.
Ich lag in langem traurigem Erkalten,
Doch immer, wie durch graue glasne Scheibe,
Sah ich die dunkle Herrin Wache halten...
Auf einmal wuchs aus meinem schwachen Leibe
Die Stadt empor zu großen Wirklichkeiten,
Erst schwank und fahl, wie Wolkenform verschieblich,
Dann flogen Engel her von allen Seiten,
Die machten alles fest und echt und lieblich,
Und Stimmen sangen: „Freu dich, o Knabe!
Wir helfen dir die goldne Stadt erbauen.
Was aber gibst du uns als Gegengabe?"
Da stand ich auf, da lief ich voll Vertrauen
Zum Dom zurück aus einsamem Gelände.
Ein fremder Knabe stand vor dem Portale.
Er gab mir grüne Zweige in die Hände
Und führte mich zum österlichen Mahle.



KARL RÖSSING · BEGEGNUNGEN

Wir dürfen nicht vom Sehbild absehen, wollen wir uns über den geistigen Vorgang einer Epoche klar werden. Unser Auge ist — zumal wir Europäer Augenmenschen sind — gezwungen, ständig zur Umwelt Stellung zu nehmen. Nur der bildende Künstler lehrt uns das geheime Gesetz der Epoche „sehen", denn der Schriftsteller hat nur begrenzte Mittel, um das neue Sehbild vor aller Augen hinzustellen. Er muß, um anschaulich und verständlich zu bleiben, mit den allgemeinsten Assoziationen arbeiten, der Maler, auch der abstrakte, ist stets auf einen Gegenstand bezogen. Derjenige Zweig der europäischen Malerei, der an der Dämonie der gegenständlichen Erscheinung leidet, ist die ROMANTIK. Erst die modernen Nachfahren der Romantik, die in den SURREALISMUS hinüberspielen, die Kunst des „Mehr — des — Wirklichen", teilen das inhaltliche mit dem Formalproblem. Denn die neuen, metaphysischen Bildinhalte sind mit der überlieferten oder gar impressionistischen Formensprache nicht zu „realisieren", um den Cézanneschen Ausdruck zu verwerten. Modern wird in der Bildenden Kunst allgemein als Revolution der Mittel, nicht des Bildinhalts verstanden. Dennoch ist in einem tiefen Sinn die Romantik der einzige Vorläufer der neuen „metaphysischen Kunst", die das Gegenständliche nicht „geometrisiert", sondern das metaphysische Bilderlebnis wieder gegenständlich aufgelöst hat: Dank der DÄMONIE der Zeit in der Bildenden Kunst. Die Romantik schaut die „Zeit" meditativ bewußt als „Bildmotiv"; sie spielt mit den Zeiten, weil sie ins Zeitlose ausweicht. Selbst in der platten Ritter-Romantik spukt noch die Dämonie der Zeit. Der Wanderer Caspar David Friedrichs, der sich in den aufgehenden Mond vertieft, ist zum Wanderer „zwischen den Zeiten" geworden.

Jedes Bild verkörpert seine „Stilepoche". Läßt sich ein Bild aus der Epoche lösen? Heißt das nicht, sein kostbarstes Stilelement, die ZEIT, verletzen? Wer die Epochen mischt, hebt die im Bild verbriefte Zeit zugunsten der Nicht-Zeit auf. Das aber ist der Sinn der „Begegnungen" von K. Rössing: Er konfrontiert die Stilperioden, wie de Chirico Möbel der Landschaft gegenüberstellt. Bei de Chirico repräsentiert ein Stück Möbel den Menschen. In der Tat, ein Louis-Seize-Möbel sagt über den Menschen dieser Zeitepoche Wesentliches aus. Wie aber, wenn der Mensch aus der Zeit Altdorfers, der von 1480 bis 1538 gelebt hat, zum Schwertschlag gegen eine Frau aus dem 18./19. Jahrhundert, die von Gottlieb Schick (1776—1812) gemalt ist, ausholt? Da wird mittelalterliche Brutalität gegen Empirestil, eine Schwester der Goethischen Iphigenie, ausgespielt: Zwei völlig verschiedene Vitalitätsstufen, und, um die Dämonie dieser Zeitmontage zu vervollständigen, zugleich Symbol der Jetztzeit: denn die Humanität der Iphigenie ist in der Tat dem nunmehr mechanisierten Henker erlegen.

Das entscheidende Wort ist gefallen: Montage. Die Über- und Unterblendung des Bildmotivs mit Vergangenheitsmotiven ist eine metaphysische Erfindung Rössings: aber die Technik dieses Blendverfahrens stammt aus dem Film und dem Sieg der Photographie. Sie ist in der Reklame gang und gäbe geworden und hat zu der eigentümlichen perspektivischen Vorverlegung der Leitfigur geführt (so daß wir neuerdings drei Bildebenen besitzen: die Ebene vor dem Bildgrund, die Ebene = Bildgrund, und diejenige, die in die Tiefe führt (Guckkasten — bild). Das wiederum Unheimliche ist, daß Rössing diese Technik ignoriert, vielmehr die Gegenüberstellung durch die Komposition vereinheitlicht. Er arbeitet mit dem naturalisierenden Holzstich. Er wird mit Hilfe von Sticheln in Hirnholz eingeschnitten und ermöglicht eine verfeinerte Clair-obscur-Wirkung. Dadurch wird das moderne Überblendungsverfahren dieser Begegnungen zeitlich abermals zurückdatiert in eine unmoderne Schnitttechnik, eine nochmalige Steigerung der zeitlichen Widersprüche, in denen sich diese metaphysischen Betrachtungen verlieren.

Nicht alle Begegnungen sind ein Duell von zeitlich verschiedenen Epochen und derart surrealistischer Durchschlagskraft wie „der Sturz des Reiters": Rembrandt und Rubens verwenden dieselben Stilelemente, sind Kinder derselben Zeit: des Barock. Der Holzstich dient

hier als ein Beispiel für formale Vergleichsmöglichkeiten, die derartige Kompositionen nahelegen: der strukturale Reiz ist ein weiterer, aber nicht unwesentlicher Beleg für eine derartige Stilvermischung. Im „Floß der Medusa" vollends, einem Bild, das Géricault 1819 gemalt hat und ein Schiffsunglück darstellt, werden Bildmotive ein und desselben Malers ineinander komponiert: das Ergebnis zeigt eindeutig, was der eigentliche Sinn dieses Spiels mit den Jahrhunderten ist. Die Wirkung ist absurd. Und die modernen Franzosen haben erkannt, daß über das Absurde der Weg zum Staunen, zur metaphysischen Verwunderung am schnellsten zu finden ist. Maler wie Giorgio de Chirico und die Schule der Surrealisten (Miro, Salvador, Dali, Max Ernst) haben die Bürger am stärksten durch das Absurde düpiert, um sie aus der herkömmlichen Vorstellungswelt wachzurütteln. Die „nokturne Romantik", wie man die romantische Periode des 18./19. Jahrhunderts nach einer Begriffsprägung von Leopold Zahn benennen könnte, versenkt sich ins Geheimnis der Welt durch unmittelbare Meditation, die Moderne attackiert den Betrachter, sie ruht nicht, bis sich dem Betrachter das Geheimnis öffnet, sie fällt ihn aggressiv an, um sein Denken auf die Dämonie des Seins zu lenken: Rössing bewegt sich zwischen beiden Möglichkeiten: Er greift an und verhält zugleich. Er offenbart und verschleiert. Und es ist wie Schwermut, daß sich die letzten Dinge von dem zerfallenden Bild des Menschen in die undurchdringlichen Schleier der Zeit verhüllen.

EGON VIETTA

DIE VERÖFFENTLICHTEN SIEBEN HOLZSCHNITTE VON KARL RÖSSING ENTHALTEN FOLGENDE BILDELEMENTE:

EINBRUCH IN DIE ROMANTIK
Gottlieb Schick, Bildnis der Frau Dannecker / Albrecht Altdorfer, Marter der hl. Katherina

DER ZORN
Matthias Nithart (Grünewald), Christi Verspottung / Giotto di Bondone, Der Zorn

DER STURZ
Caspar David Friedrich, Der Hafen von Greifswald / Raffael, Die Konstantinschlacht

DAS FLOSS DER MEDUSA
Géricault, Floß der Medusa / Géricault, Offizier der kaiserlichen Garde im Angriff

BERÜHRUNG
Michelangelo, Moses / Rembrandt, Ein Engel diktiert dem Evangelisten Matthäus

JÜNGER UND PROPHET
Matthias Nithart (Grünewald), Isenheimer Altar / Greco, Johannes und Franz von Assisi

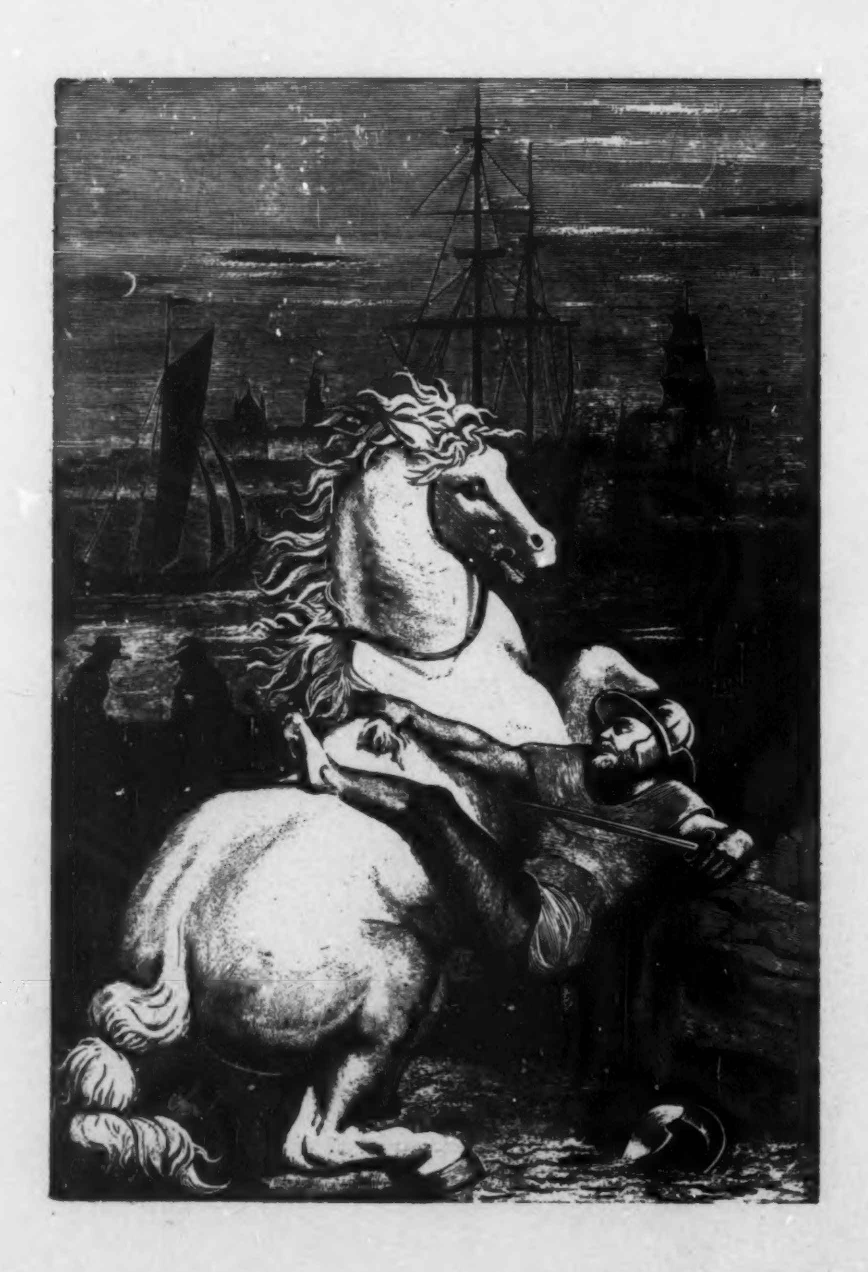
DAS TRIO
Matthias Nithart (Grünewald), Isenheimer Altar / Corot, Dame mit Mandoline



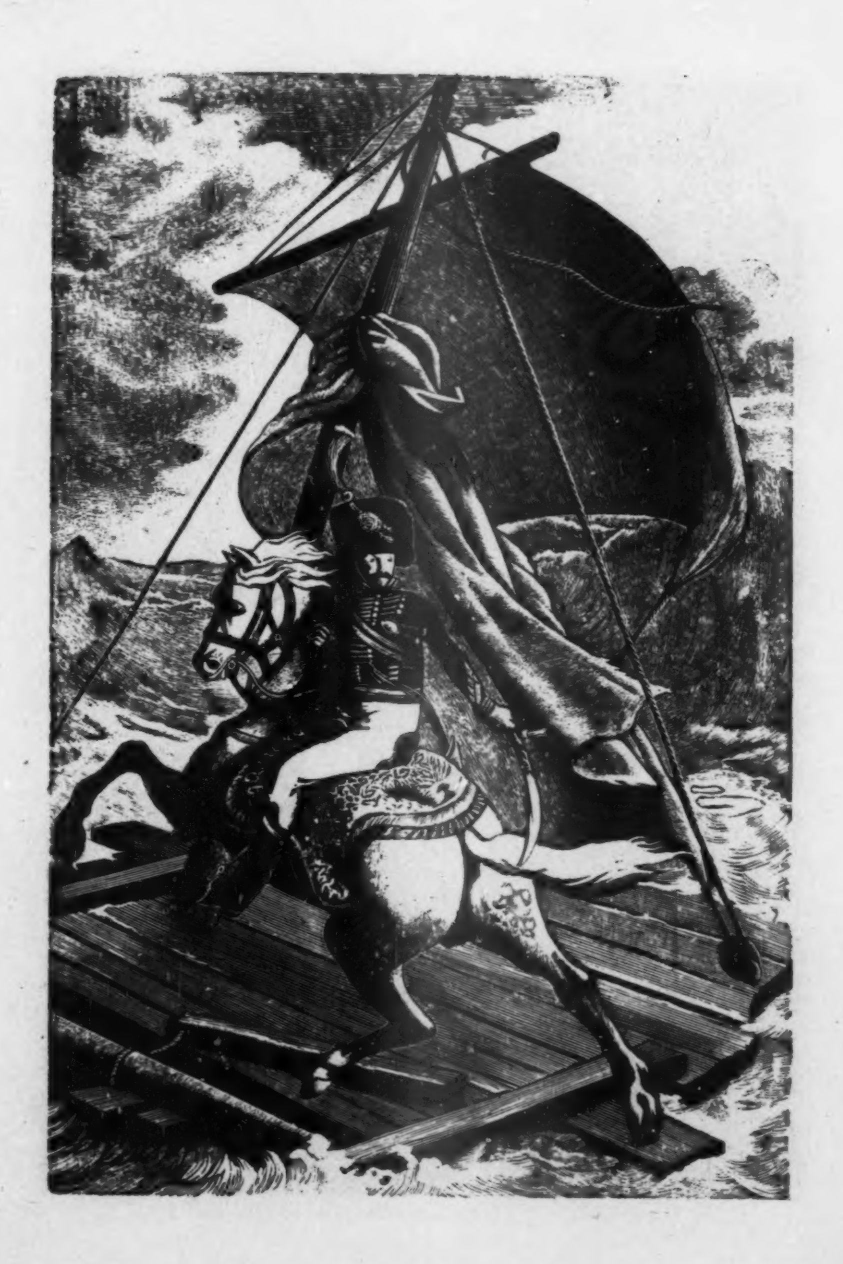
EINBRUCH IN DIE ROMANTIK



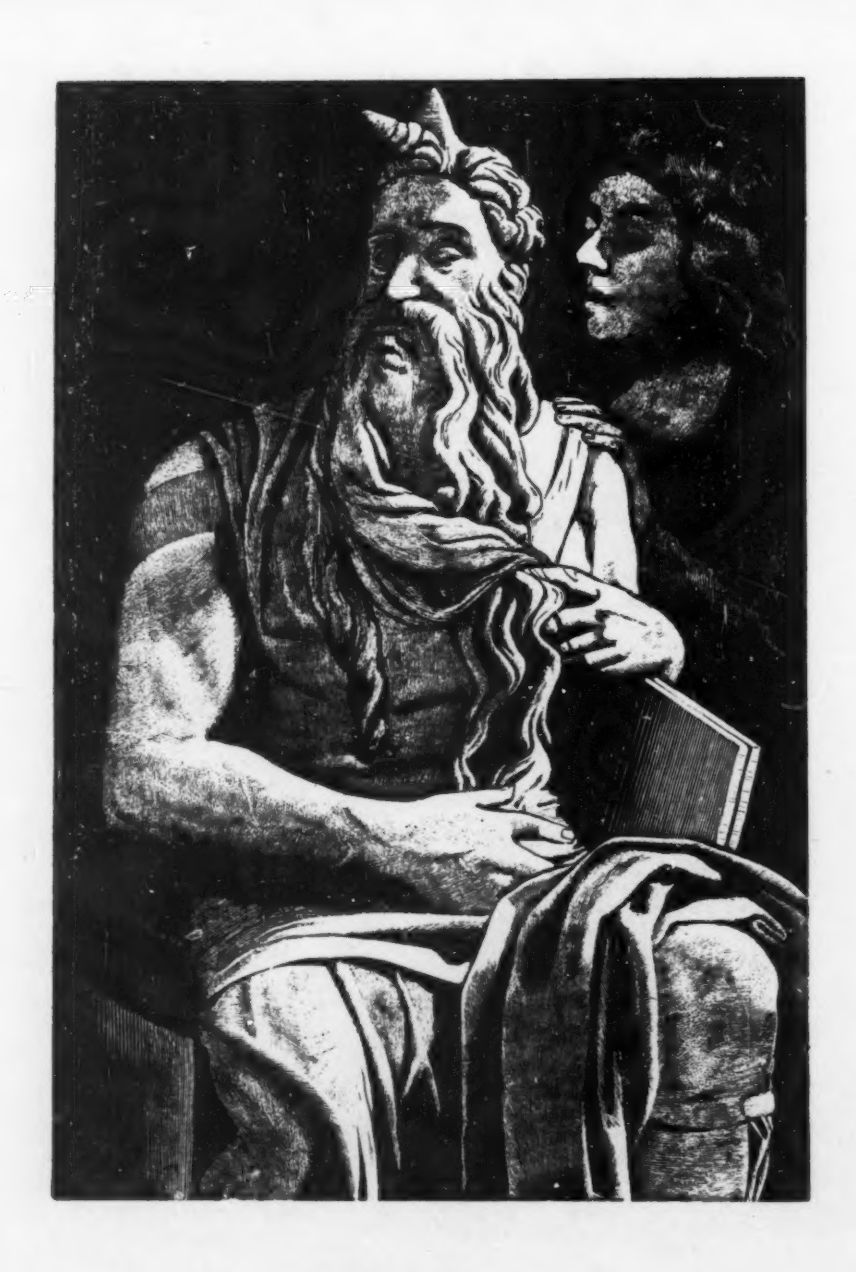
DER ZORN



DER STURZ



DAS FLOSS DER MEDUSA



BERÜHRUNG



JÜNGER UND PROPHET



DAS TRIO

MAX DVORAK: MONA LISA

Aus Max Dvořak: „Geschichte der italienischen Kunst", R. Piper & Co., München 1927

Dargestellt ist eine junge Neapolitanerin, die Frau eines vornehmen Florentiner Bürgers, Francesco del Giocondo; über ihr Leben und ihre Schicksale ist weiter nichts bekannt. Gemalt ist sie auf einer Terrasse im Lehnstuhl sitzend., in dreiviertel Profil mit Ausnahme des Kopfes, der leicht dem Beschauer zugewendet ist. Wie alle Gemälde Leonardos, ist auch dieses sehr verdorben. Der Ruhm des Porträts beruht auf seiner Beseeltheit. Man sah in ihm das Bild einer Frau, deren betörendes Lächeln zugleich anziehe und abstoße, unerforschliche Abgründe der weiblichen Psyche offenbare, katzenartig sei und einer Giftmischerin anzugehören scheine, dabei gleichzeitig einschmeichelnd süß und bezaubernd wirke — ganze Romane wurden auf dieses Lächeln aufgebaut. Doch das sind Journalistenphantasien, vom Psychopathologischen war Leonardo weit entfernt. Zunächst müssen wir uns überhaupt fragen, wie weit der psychische Ausdruck individueller Natur ist. Bei der physischen Erscheinung ist die individuelle Treue zweifellos weitgehend modifiziert durch einen allgemeinen Typus, der uns bei allen Frauengestalten Leonardos in verschiedenen Variationen entgegentritt und den wir bis in die Werkstatt Verrocchios zurückverfolgen können. Steht aber eine solche Typik nicht im Widerspruch zu seiner Forderung, daß die Kunst die Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen habe? Zweifellos bis zu einem gewissen Grade, doch dieser Widerspruch liegt in seiner ganzen Kunst. Es ist bekannt, daß er sich sein Leben lang darum bemühte, die schönen Proportionen des menschlichen Körpers auf einfache Zahlen und Regeln zurückzuführen, wie er bei seinen Naturstudien das Gesetz der Erscheinung zu ergründen suchte, so ging er auch von der Überzeugung aus — auch Dürer teilte sie, und sie entsprach durchaus dem Ideenkreis des Quattrocento —, daß die Schönheit auf bestimmten Regeln beruhe, deren Anwendung das Dargestellte in einen Idealtypus verwandle. Wir konnten ja überall beobachten, wie die Künstler dieser neuen Generation dem einfachen Natur- und Modellstudium eine darüber hinausgehende künstlerische Lösung entgegenstellten, und dies gilt auch für das Bildnis, bei dem es nicht darauf ankam, eine beliebige Florentiner Dame getreu nach dem Leben zu porträtieren, sondern wo mit der Lösung dieser Aufgabe auch ein bestimmter Typus weiblicher Schönheit und Grazie verbunden werden sollte. Dabei kann es uns gleichgültig sein, ob der Künstler die Mona Lisa deshalb porträtierte, weil sie sich seiner Vorstellung von diesem Typus tatsächlich näherte, oder ob er ihre Züge willkürlich verändert und idealisiert hat. Typisch war aber auch die seelische Belebung, die ebenfalls weniger die Wiedergabe einer persönlichen Eigenart als eine allgemeine Formel bedeutet, die wir bis zu einem gewissen Grade fast bei allen jugendlichen Gestalten Leonardos beobachten können, die in der Folgezeit ihr ständiges Attribut wurden und sich bei seinen Schülern und Nachahmern in einen Gemeinplatz verwandelt hat.

Ist es also auch ganz und gar unrichtig, in dieses Porträt psychologische Gesichtspunkte hineinzutragen, die in ihrer Subtilität erst dem XIX. Jahrhundert angehören, so liegt doch ein großer Fortschritt darin, wie hier das Verhältnis zwischen Körper und Geist aufgefaßt ist, ein Fortschritt, der über die Charaktertypen des letzten Abendmahls hinausführt. Es wird uns von glaubwürdiger Seite erzählt, daß Leonardo in den Stunden, als ihm die schöne Dame Modell saß, unablässig für Musik, Tanz und lustige Gesellschaft sorgte, um ihre Seele heiter zu erhalten und das Gepräge der Langeweile und Starrheit zu bannen, das so häufig den Bildnissen anhaftet. Man sieht aus diesem Bericht, worauf es ihm ankam: das Leblose der einfachen Modellwiedergabe sollte durch geistige Belebung gemildert werden, — nicht durch einen bestimmten Charakterzug, sondern durch das psychisch Bewegte an sich, die beseelte Form im Gegensatz zur unbeseelten, wozu die Wiedergabe des Vorübergehenden in den Zügen, wie es ein flüchtiges, zartes Lächeln ist, besonders geeignet erschien. Es ist nicht zum er-

stenmal im Laufe der Kunstentwicklung, daß das Lächeln dargestellt wird, wenn es auch nicht allzu häufig geschah. Wir finden es bei den Griechen an der Pforte ihrer Kunst und im Zeitalter ihrer höchsten Blüte, wir finden es in der Gotik im XII. und XIII. Jahrhundert, und immer hat es eine ähnliche Funktion und einen verschiedenen Inhalt. Es bedeutet die Betonung des Gegensatzes zwischen Körper und Geist und drückt aus: bei den Ägineten das Charakteristische des siegreichen Helden, der auch verwundet und sterbend noch zu lächeln weiß — es ist hier ein göttliches Lächeln, Ausdruck der Unabhängigkeit vom menschlichen Schicksal, die eine Scheidewand zwischen Gott und Menschheit zieht —, in der Frühgotik ein Zeichen der Liebenswürdigkeit jugendlicher Gestalten, das heißt einer altruistischen Relation mit dem Beschauer —, in beiden Fällen aber etwas Gewolltes, eine bestimmte Absicht, und so wirkt es auch maskenhaft. Das Lächeln der Mona Lisa ist etwas durchaus Spontanes, das der Schale des menschlichen Antlitzes die Härte nimmt und sie in das Spiegelbild jener flackernden, unbestimmten Vibration verwandelt, die ein jugendliches Seelenleben erfüllt. Jener Schriftsteller, der aufrichtig gesagt hat, man wisse nicht, was dieses Lächeln auszudrücken habe, hat wohl das Richtige getroffen. Ein anderer Autor vergleicht es dem Wasser, das von einem leichten Wind gekräuselt wird. Es ist ohne Zweifel einer der ersten Versuche, das Natürlich-Psychische ohne ethischen Hintergrund darzustellen. Leonardo erreichte damit eine Verlebendigung der Erscheinung, der gegenüber alle früheren Porträtdarstellungen mumienhaft wirken.

Diesem einen Ziel diente auch die Komposition. Die meisten Porträts des Quattrocento waren Brustbilder. Nun sollte aber mehr geboten werden; der Gesamteindruck, der in einem Brustbild nicht so differenziert werden kann wie in einem Kniestück oder bei ganzer Figur. Es ist bewunderungswürdig, wie bei der Mona Lisa alles auf diesen Gesamteindruck berechnet ist. Am auffallendsten in der Landschaft. Wölfflin hat darauf aufmerksam gemacht, daß sie einen anderen Grad der Realität besitzt als die Figur. Nicht daß sie weniger studiert wäre; aber während in der Quattrocentokunst (und auch noch in Leonardos Frühwerken) jedes Detail mit möglichster Deutlichkeit ausgearbeitet war, erscheint hier die merkwürdige Gebirgslandschaft mehr wie eine Phantasie, wie ein Traumland, von dem man in der nebligen Ferne nur die Hauptumrisse wahrnehmen kann. Um eine solche Landschaft darstellen zu können, um die Ferne mit der Nähe verbinden zu können, wendet Leonardo ein ähnliches Kompositionsmittel an, wie Jan van Eyck in der Madonna des Kanzlers Rolin: er postiert die Figur hoch auf eine Terrasse. So stört der Ausblick nicht, die Landschaft schafft einen neutralen Hintergrund, der zugleich ein Ausschnitt aus dem unbegrenzten unendlichen Raum ist. Ähnlich tritt auch das Gewand zurück. Das dunkle Kleid aus feinem Stoff legt sich in viele kleine Falten: es soll keine mächtige Draperie bilden, die mit den beseelten Körperformen in Konkurrenz treten könnte. Es ist weich in Schatten und Halbschatten modelliert, die sich teilweise mit dem Hintergrund verbinden: ein Rahmen für die nackten Teile, Gesicht und Hände. Diese aber konnte der Künstler in ihrer Plastizität mit einem unendlichen Reichtum von Nuancen ausstatten. So erhält der Begriff der künstlerischen Wahrheit in diesem Bilde einen neuen Inhalt durch den Grad der sinnlichen Anschaulichkeit, der weder in der Antike noch in der Neuzeit einem anderen Künstler beschieden war. Das Bildnis der Mona Lisa bedeutet in diesem Sinne den Höhepunkt im Schaffen Leonardos. Es ist zugleich die höchste Leistung auf dem Wege zur Lösung jener Probleme, welche seit dreihundert Jahren, seit den Anfängen der Gotik im Zentrum der Abendländischen Kunstentwicklung gestanden hatten. Wir können sie kurz durch zwei Schlagworte so charakterisieren: Die Auseinandersetzung mit dem Universum im Lichte subjektiver Erkenntnis einerseits, mit der geistigen Persönlichkeit anderseits. Die Renaissance bedeutet darin einen neuen Abschnitt; sie bereichert den Maßstab durch die natürliche Gesetzmäßigkeit in der Darstellung der Einzeldinge, die sie auf dem Wege der verstandesmäßigen Wissenschaft, der Empirie, des methodischen Studiums zu erreichen sucht. Dabei tritt in einer Phase das Problem „Mensch“ etwas in den Hintergrund. Leonardo vereinigt wieder beide Richtungen: als Denker setzt er die exakte Erforschung der Umwelt fort, die Kunst eröffnet ihm ein tieferes Eindringen in die geistigen Mächte, die über der materiellen Erscheinung stehen. Diese Mächte sind ihm aber nicht mehr metaphysische Gegebenheiten, wie dem Mittelalter, sondern im natürlichen psychischen Leben begründet.



HEINZ TRÖKES, FEDERZEICHNUNG



ZUM THEMA »PLASTIK«

AUFGABE DER PLASTIK

Die Plastik hat es mit dem Ewigen zu tun, mit dem Einfachen und Elementaren. Sie verlangt große Gegenstände, das Niedliche und Genremäßige entfremden sie ihrer Aufgabe. Irgendwie ist Plastik immer Denkmal, der manifeste Wille zur Dauer, die Verneinung der Zeit, die Leugnung des „sic transit gloria mundi". Zeiten, die in die Zeit verliebt sind, sind unplastisch.

DIE PLASTIK IM XIX. JAHRHUNDERT

Das XIX. Jahrhundert war ein bürgerliches, naturalistisches, individualistisches und malerisches Zeitalter. Bürgerlichkeit ist intim, sie stellt keine repräsentativen Ansprüche, zumindest keine legitimen; aber gerade die sind es, die der Plastik zugute kommen.

Der Naturalismus ist wertindifferent, aber alle große Plastik ist wertbetonend.

Der Individualismus kennt nur den persönlich differenzierten Menschen, die Plastik aber verlangt den elementaren Menschen.

MALEREI UND PLASTIK

Das Malerische, besonders in seiner äußersten Zuspitzung, im Impressionismus, ist formauflösend, ist optisch. Echte Plastik aber ist formverfestigend und haptisch, sie wendet sich nicht nur an das Auge, sondern ebenso an den Tastsinn. Sie fordert „handliches Sehen".

Die Malerei ist grundsätzlicher Schein, die Plastik konkretes Sein.

Die Malerei ist raumillusionistisch, die Plastik raumschaffend.

Die Malerei schafft ihr Licht selbst, die Plastik steht im wirklichen Licht.

Die Malerei in ihrer letzten Konsequenz zerstört das Ding, die Plastik ist dinghaft.

NATURALISMUS UND PLASTIK

Die Plastik darf sich der Natur weder allzusehr nähern, noch sich von ihr allzusehr entfernen. Die Gefahr der allzu großen Naturferne ist die Starre, die Leblosigkeit, das Idol. Die Gefahr der allzu großen Naturnähe — das Panoptikum.

Es gibt allerdings einen künstlerisch vertretbaren Fall extremen Naturalismus: in der polychromen Holzplastik der Spanier. Die „imagines de Vestir" eines Montanez, Mena, Zarcillo bilden den äußersten Gegensatz zu der klassischen Statuarik. Der Leichnam Christi scheint ein wirklicher Leichnam zu sein, sein Blut wirkliches Blut; die Gewänder bestehen aus echten Stoffen, die Haare aus echten Haaren, die Augen aus farbigen Glaspasten; Glasperlen täuschen wirklich Tränen vor. Aber zählen diese bildnerischen Darstellungen überhaupt zur Plastik? Handelt es sich hier nicht vielmehr um einen Einzelfall — nicht der malerischen Plastik, sondern der plastischen Malerei? Diesen Holzstatuen fehlt sogar die Grundeigenschaft aller Plastik — die Standortgebundenheit. Man hat sie die „marschierende Plastik" genannt, weil es ihre Bestimmung ist, bei Prozessionen mitgetragen zu werden.

SCHEINBARE EINTONIGKEIT DER PLASTIK

Die Malerei ist stofflich expansiv, sie umfaßt alle Gegenstände der Natur; die Plastik beschränkt sich eigentlich — wenn man von der sekundären Tierplastik absieht — auf den Menschen, den nackten Menschen vor allem, neben den sich „in Ehren" nur die Gewandfigur behauptet. Erweiterung des Stoffgebiets in Verfallzeiten der Plastik — Baumdarstellungen im Barock!

DER NACKTE MENSCH IN DER PLASTIK

Canova, der Napoleon nackt dargestellt hatte, sagte zu diesem, als er sich darüber wunderte: „Die Künste haben ihre eigene Sprache, und die der Skulptur ist die Nacktheit, das lehrt auch die Kunst der Alten".

Der nackte Mensch ist der zeitlose Mensch.

„Nacktheit als Kostüm" bedeutet aber den äußersten Gegensatz zur griechischen Nacktheit. Nackt heißt nicht ausgezogen.

Die Schamlosigkeit einer nackten Figur liegt in der Individualisation ihres Gesichtes, nicht in der Wiedergabe ihres Geschlechts.

Stendhal fand es betrüblich (!), daß man, um die antike Plastik richtig zu empfinden, keusch sein müßte.

ANTIKE — BAROCK — KLASSIZISMUS

Das Atmende der griechischen Plastik.

Das Atemlose, oft Keuchende des Barocks.

Das Nichtatmende, Unlebendige der klassizistischen Skulptur.

LEOPOLD ZAHN

Erwin Spuler, Masken (Pastell)

ZU EINER FIGUR



Wie eine Frucht, die aus der Schale gelöst wurde, atmet dies plastische Aktbild Unberührtheit und wahre Frische. Das Ruhende und das Schwebende der Erscheinung als polare Wirkungselemente ergeben eine Harmonie des Wesens und des Ausdrucks, der Gestalt und der Form, des Materials und der Idee, die ein klares Gefühl von der inneren Spannkraft und schöpferischen Aktivität des Bildners vermittelt. Dieses Gefühl ungetrübt zu erleben, macht die Glücksempfindung aus, die den Betrachter eines vollkommenen Bildes erfüllen kann. Es ist die gleiche Glücksempfindung, die der Anblick des gestirnten Himmels auslöst, nur daß dieser aus dem Endlichen ins Unendliche führt, während das Bildwerk des Künstlers aus der Unendlichkeit (des Geistes) in die Endlichkeit (der Form) eingegangen ist. Das Auge kann diesen Weg nicht verfolgen, der Gedanke ihn nicht kontrollieren. Trotzdem muß er gegangen sein, wo ein wahres Kunstwerk entstand. Nicht umsonst steht über dem Beginn dieses Heftes und somit als Motto über dem Beginn unserer Arbeit überhaupt der Ausschnitt aus der Erweckung des Adam von Michelangelo, der die Berührung der Adamshand durch Gottes Hand zeigt, den Augenblick also der Erschaffung oder, wenn man will, der Erweckung des irdischen Leibes durch überirdische Geisteskraft, die Kommunikation des Unendlichen mit dem Endlichen, das Wort, das Fleisch — und das Fleisch, das Wort geworden ist. Es vernehmen oder doch wenigstens ahnen zu können, das Wort, das



VON R. SCHEIBE

„im Anfang war", ist die Erwartung, mit der wir dem Werk des Künstlers, den wir ernst nehmen, gegenübertreten. Wie gleichgültig sind vor ihr Probleme der Form und gar des Zeitgeschmacks, die vergänglich sind, der Kunstrichtungen, deren Wesen es ist, daß sie absterben. Naturalismus oder Klassizismus, Impressionismus oder Expressionismus — es sind nun alles nur Bezeichnungen für das, was sterblich ist und irdisch im Werk der Künstler, für die Methode ihrer geistigen Auseinandersetzung, nicht für ihr Ziel, für die Problematik des Weges, den sie gehen, nicht für seine Richtung. Ziel aller hohen Kunst ist immer die Kommunikation des Unendlichen mit dem Endlichen, Offenbarung des Geheimnisses der Fleischwerdung des Wortes durch die Gestaltzeugung des menschlichen Geistes. Ob diese sich vollziehe durch Nachbildung der Natur oder durch ihre Deutung, durch Wiedergabe von Eindrücken, durch Manifestationen des Ausdrucks oder durch Symbole, wie wenig besagt dies im Vergleich zu der Frage, ob sie sich überhaupt ereignet. Wenn immer sie statthat, ist es, als ob der Empfänger der Gnade des Gestaltens ein Teil dessen, was er von der auftraggebenden Ewigkeit erhalten, wieder habe zurückerstatten können. Ob und wie weit es ihm gelang, entscheidet wohl weniger das Urteil des sachlichsten Verstandes als das Gefühl des empfindungsfähigsten Herzens. Wer zu diesem sprechen, dies entzünden kann, der hat dem Besten seiner Zeit genug getan.

L. E. REINDL

DER LOUVRE

WÄHREND DES KRIEGES UND NACHHER

CH. GOMBERT-BOUEIL

Ehemaliger Attaché der National-Museen und Assistent der Abteilung Malerei im Louvre

Am 10. Juli 1945 öffneten sich zum erstenmal wieder die so lange geschlossen gewesenen Tore des Louvre für eine wichtige Ausstellung. Ein wenig später, am 28. September, wurden jene Säle der Öffentlichkeit übergeben, die die Neuerwerbung seit 1939 enthalten; so paradox es auch erscheinen mag, niemals zuvor ist dieses große Museum so bereichert worden, wie gerade in dieser Periode des Krieges, der Besatzung, der Bedrohung und der Plünderungen.

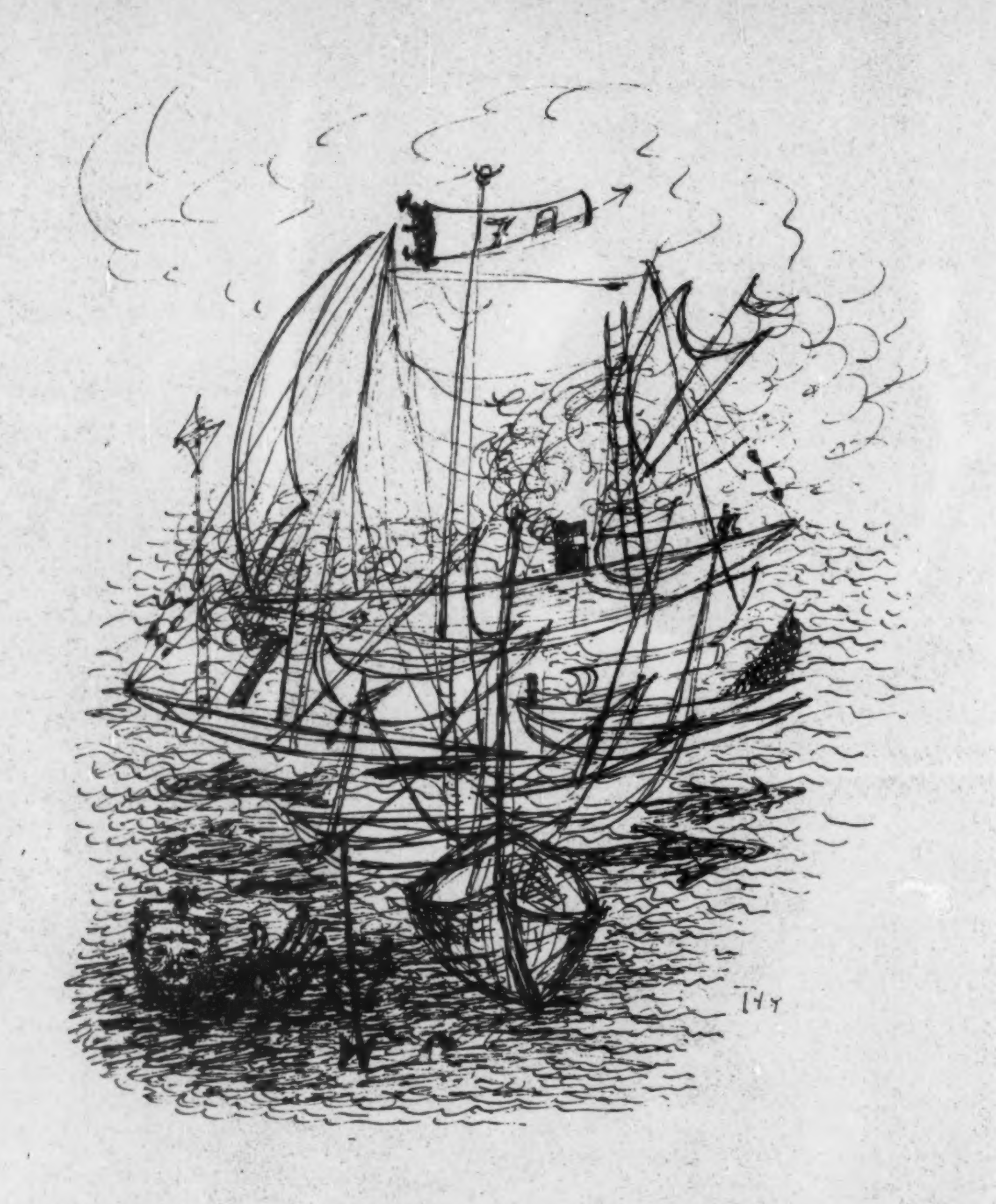
Das Leben und Treiben, das seitdem dort herrscht, bietet ein ermunterndes Schauspiel — in den Sälen drängen sich die Besucher, viele Amerikaner und Engländer in Uniform darunter, aber auch Pariser und Leute aus der Provinz, alle entzückt, die Kunstwerke wiederzufinden, die sie seit Kriegsbeginn entbehren mußten. Es ist in der Tat kaum zu begreifen, daß es viele junge Leute, Künstler, ja selbst Studenten der Ecole du Louvre gibt, die die Mehrzahl der Meisterwerke nur nach Reproduktionen kennen. Auch das gehört zu den unzähligen Auswirkungen des Unheils, das die ganze Welt erschüttert hat. Während sechs Jahren waren Maler, Intellektuelle und all die anderen, die ganze gewaltige Schar, vom kleinsten und unbekanntesten bis hinauf zum größten, waren alle, die stets kamen, um an der Quelle selbst Eingebung zu schöpfen und die Lehren der großen Ahnen zu empfangen, der Betrachtung dieser Meisterwerke beraubt gewesen.

Nun endlich finden wir sie wieder, geschmückt mit neuer Schönheit, in einem veränderten, verjüngten Rahmen; für sie hat sich die alte Festung Philippe-Augustes, Charles V., der von Pierre Lescot und Jean Goujon restaurierte Louvre, das alte Palais, so ungastlich für viele unserer Herrscher wie Louis XVI., Charles X., Louis-Philippe und die Kaiserin Eugenie, für sie hat es sich geschmückt mit warm getönten Bespannungen, die einen so glücklichen Gegensatz bilden zu der scharfen Buntheit gewisser Gemälde und zu dem sanft grauen Marmor, der alle Räume durchzieht. Sogar die Gemälde selbst haben Toilette gemacht; dank der aufopfernden Arbeit der Fachleute zeigen sie sich unseren Augen in neuem Licht, gereinigt von der schmutzigen Patina, die wie eine Maske das strahlende Antlitz der alten Meisterwerke verdeckte. Bemerkenswert ist dabei, daß man auf allen Gemälden Stellen ausgespart hat, um uns den ursprünglichen Zustand vor der Restaurierung zu zeigen. Wie überraschend wirken jetzt die auffälligen Farbabstufungen des Himmels oder des Laubwerks, die unter einer Firnisschicht ins Grüne oder Gelbe übergegangen waren und uns nun durch ihre Frische fast blenden. Weniger glücklich als diese Restaurierung, die mit ehrfürchtigem Respekt ausgeführt und das frische Kolorit und die Lebendigkeit der Werke in ihrer ursprünglichen Frische wiedergibt, finden wir die Anordnung der Meister nach formalen Beziehungen. Diese Idee scheint uns unglücklich, und wir hoffen, daß man diese Wege nicht fortsetzt. Andererseits stellen wir fest, daß die Nationalmuseen sich unter der Leitung aufgeschlossener und klardenkender Konservatoren anschicken, Methoden der modernen Museumskunde anzuwenden.

Das Museum, wie es die heutige Kunstwissenschaft verlangt, muß hell und weiträumig, einfach und schmucklos sein, wohl versehen mit Hinweisen, Plänen, Schemata, graphischen Darstellungen; man muß unterichtet werden über den Meister, das Gemälde, die Bedingungen, unter denen das Werk geschaffen wurde, und seine Entstehungsgeschichte. Fort mit dem Staub und den dunklen Winkeln! Immer mehr verdrängt diese Auffassung, die den Bedürfnissen einer wachsenden Zahl von Kunstfreunden entspricht, jene des alten traditionellen Museums, und der Louvre ist schon seit langem nicht mehr der Ort, wo die Augen ermüden bei der Betrachtung schlecht gerahmter Gemälde, die

Pablo Picasso: Stilleben





HEINZ TRÖKES, FEDERZEICHNUNG

in der braunen Sauce der Langweile und des Schlendrians schwimmen. Gewiß ist noch viel Wagemut nötig, um das Beispiel des Prado zu erreichen. Ich erinnere mich noch meines bewundernden Staunens beim Anblick der neuen Aufstellung der „Meninas"; denken Sie sich einen kleinen neutralen Saal von einem stumpfen Grau, und hinten, ganz hinten im Fond eine leuchtende Öffnung, eine lebensvolle Szene, die kleine Infantin lächelt Ihnen entgegen, umgeben von ihren Hofdamen, ihren Zwergen, ihren Hunden, und Velasquez mit dem Pinsel in der Hand betrachtet sein Werk, während im Spiegelbild die Silhouetten von Dona Maria-Anna und Philipp IV. in der Umrahmung einer Tür erscheinen.

Es bedurfte des Krieges, um in Frankreich den Gedanken des künstlerischen Patrimoniums lebendig werden zu lassen; die Bildung dieses Begriffes ist nicht erst entstanden in diesen harten Jahren der Sorge und Angst um einen Schatz, der nicht nur allein der unsrige ist, sondern für den wir der ganzen Welt verantwortlich sind; denn wenn er auch in erster Linie Frankreich angehört, so stellt er doch auch einen geistigen Wert von internationaler Bedeutung dar. Angesichts der tödlichen Gefahr ist dieser Gedanke nur gereift, so wie eine plötzliche Gefahr, wenn das Leben auf dem Spiel steht, den Trieb zur Selbsterhaltung schärft. Verglichen mit den grauenvollen Verbrechen, welche die Kriege mit sich bringen, ist das Gewerbe des Plünderns nur eine der Formen der zahllosen Schäden, die durch kämpfende Truppen verursacht werden. Wenn die öffentlichen Sammlungen Frankreichs, nationale wie städtische oder provinzielle, glücklicherweise den Raubbegierden, den Bombardierungen, dem Verderben entgangen sind, so ist das nicht einem wunderbaren Zufall zuzuschreiben, sondern den unerhörten Bemühungen einiger weniger Personen, die fast ohne Mittel, kaum unterstützt, nur über lächerliche Summen im Vergleich zu den Milliarden, die zu schützen waren, verfügend, sich für diese Aufgabe hingebungsvoll einsetzten. Hier muß in erster Linie Herrn Jacques Jaujards gedacht werden, des Direktors der Nationalmuseen, gegenwärtig Direktor der „Arts et Lettres", der es verstanden hatte, den Abtransport und die Verteilung der bedrohten Sammlungen über ganz Frankreich zu bewerkstelligen und der dann unter Hinweis auf diese Verteilung und der Entfernung von den Verwahrungsorten allen Zumutungen widerstand und bis zum Schluß den Schutz des nationalen Patrimoniums sicherte. Neben ihm müssen erwähnt werden Herr René Huyghes, Hauptkonservator in der Abteilung Malerei, und sein Mitarbeiter Herr Germain Bazin, ferner Frau Hélène Vinès, Generalsekretärin der Louvre-Schule, und die Herren Assistenten und Depotleiter, Maurice Sérrullaz und Pierre Mazard. In kurzen Zügen wollen wir nun die Maßnahmen aufzeigen, die von 1939 bis 1945 den Schutz unserer Werke gewährleisteten. Ich glaube nicht, daß diese Maßnahmen bis zum gegenwärtigen Augenblick dem Publikum im einzelnen bekanntgegeben worden sind. Seit dem Beginn der Feindseligkeiten fuhren bei Tagesanbruch geheimnisvolle, lange Reihen von Lastwagen durch die Torbogen des Louvre hinaus; sie bargen große, weiße Holzkisten, die mit M.N. (Musées Nationaux) bezeichnet und mit einer Nummer versehen waren. Außerdem trug jede Kiste einen runden, farbigen Punkt, rot, grün oder gelb; drei rote Punkte bezeichneten die wertvollsten Hauptstücke wie die „Mona Lisa", zwei Punkte die Meisterwerke schlechthin, ein roter Punkt die Meister von sekundärer Bedeutung, und die grüne und gelbe Farbe war für die Werke bestimmt, die bei uns im Louvre als unwichtiger gelten, jedoch für eine private Sammlung noch immer von unschätzbarem Wert wären. Man darf nicht glauben, daß dies nebensächliche Einzelheiten sind; die Klassifizierung durch verschiedene Farben hatte zum Zweck, im Falle der Gefahr eine möglichst schnelle Verlagerung der Gemälde nach dem Grad der Dringlichkeit zu gestatten. Die erste Etappe auf dem Weg des Abenteuers war das Schloß von Chambord, wo die Louvre-Bilder die Schatten von Moritz von Sachsen und der schönen Favart aufstörten. Bald mußten sie jedoch auch hier weichen, da die Schlacht sich den Ufern der Loire näherte. Nach einem kurzen Aufenthalt im Schloß von Cheverny zogen sie nach dem Südwesten, wo sie einige Monate in der Nähe von Montauban, im Schloß von Picquecos Unterschlupf fanden. Da das Schloß zu feucht war und nicht genügend geheizt werden konnte, bezogen sie ihr Winterquartier in Montauban selber, im Ingres-Museum und in einer ehemaligen protestantischen Schule, dem Institut Calvin.

Zwei Jahre lang führten die Schätze des Louvre hier ein friedliches Dasein, incognito, hinter den dicken rosigen Ziegelsteinmauern dieses alten Schlosses der Grafen von Toulouse am Ufer des Tarn, dessen Wasser die Grundmauern umspielte.

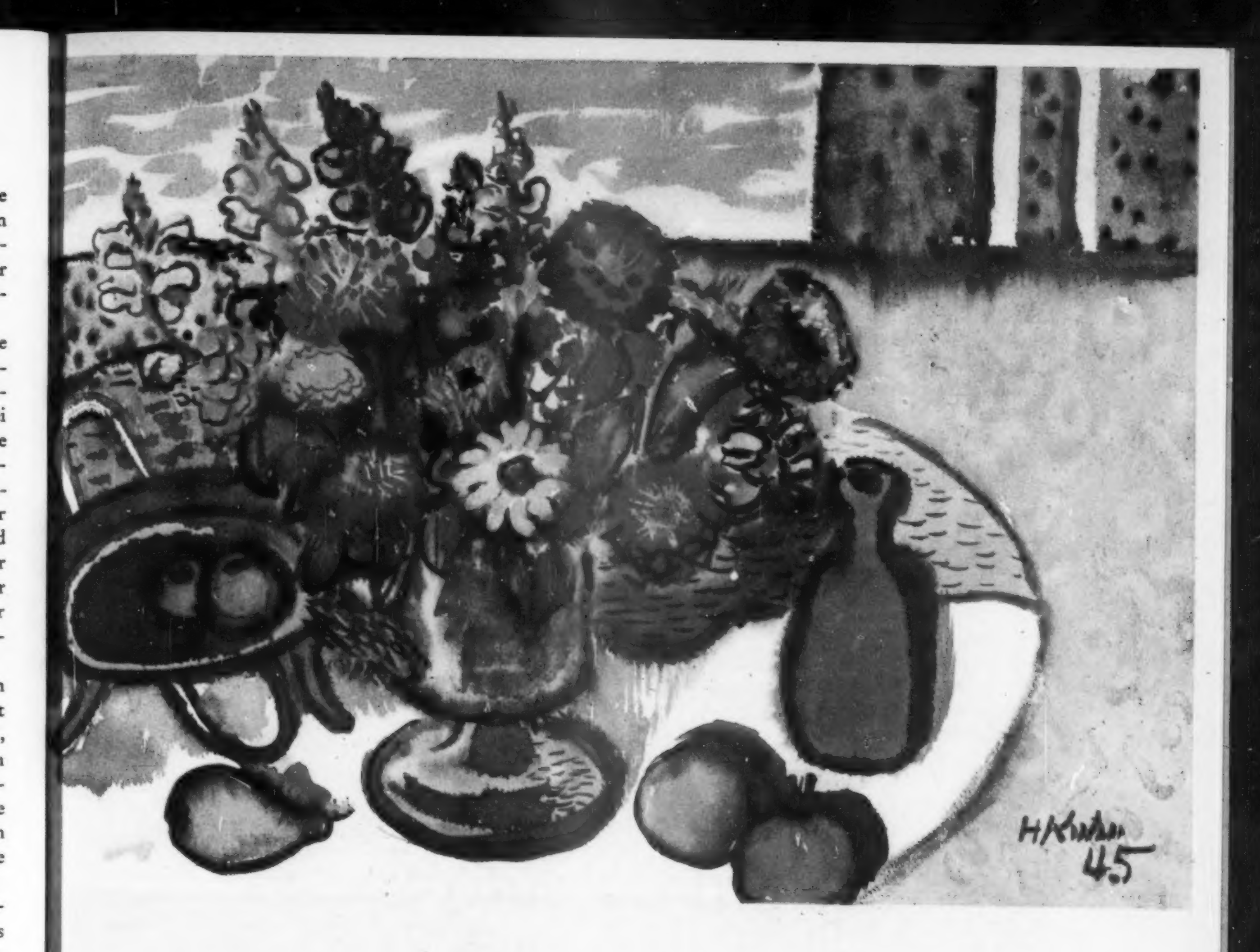
Hier benutzten die Konservatoren, unterstützt von einer ganzen Mannschaft junger Gehilfen, die Zeit, um eine beträchtliche Studienarbeit für alle Bilder zu leisten, indem sie für jedes einzelne eine Kartei anlegten, aus der seine Geschichte, die Entstehungsbedingungen, die erlittenen Einflüsse usw. zu ersehen waren, kurz eine Art Stammbaum. Damals fand eine Ausstellung spanischer Kunst statt; es war die einzige Veranstaltung dieser Art, die sich der Louvre während der Verbannungsjahre erlaubte. Diese Ausstellung war die Folge eines von Spanien geforderten Bilderaustausches, der zuerst viel Geschrei hervorrief, für uns letztlich aber sehr günstig war, denn gegen eine fade und blasse „Himmelfahrt" von Murillo und westgotische Kronen erhielten wir einen wundervollen Greco, einen sehr schönen Velasquez und einen Wandteppich nach einem Carton von Goya.

Im Jahre 1942, unter dem Eindruck wiederholter Gesuche und Angriffe, beschlossen die Konservatoren, da man sich stärker als jemals den Zugriffen der Habgier ausgesetzt fühlte, die ihnen anvertrauten Werke noch mehr zu dezentralisieren und zu verteilen. Nach langem Suchen wurden drei einsame Schlösser gewählt, die weit entfernt von jedem wichtigen Zentrum, von den großen Verkehrslinien, Eisenbahnen, in der Nähe von größeren Wassermassen für den Fall eines Brandes, ein Höchstmaß an Sicherheit boten; und so erwarteten die Tizians, Rembrandts und Vincis, betreut von einer wachsamen Mannschaft alter Wärter und von jungen Hilfskräften, die am Ort selbst ausgewählt worden waren, geduldig das Ende des Sturmes in einer einsamen Bergwildnis des Departement Lot, an den Grenzen der Corrèze, zwischen St. Céré und Brive. Montal! alter herrschaftlicher Wohnsitz von Jeanne de Balzac, Zufluchtsort der belgischen Königskinder in den Jahren 1930—1940; Bétaille! ein Herrensitz, der Schätze in sich barg, ein kleiner Einstellraum am Rande der Straße, der die „Hochzeit von Kanaan" von Veronese, die „Krönung" von David, „Die Pestkranken von Jaffa" und die „Schlacht von Eylau" von Gros beherbergte; und ferner der große bürgerliche Wohnsitz von Vayrac, wo ich fast zwei Jahre lang die Leitung innehatte; — wer konnte es ahnen, daß ihr unser ganzes künstlerisches Vermächtnis enthieltet? Und nun sind die Meisterwerke zurückgekehrt, wie dichte Schafherden in den heimatlichen Stall, zurückgekehrt aus der Gefangenschaft der Provinz, schöner denn je. Aber es war nötig, ihre Abenteuer zu erzählen, damit die Franzosen wie die Fremden, die sie nun wieder aufgehängt an den Wänden des alten Palais wiedersehen, es verstehen, was wir alles unternommen haben, um sie für die internationale Kultur zu erhalten, denn sie sind nicht allein unser, sondern der Besitz der ganzen Welt.

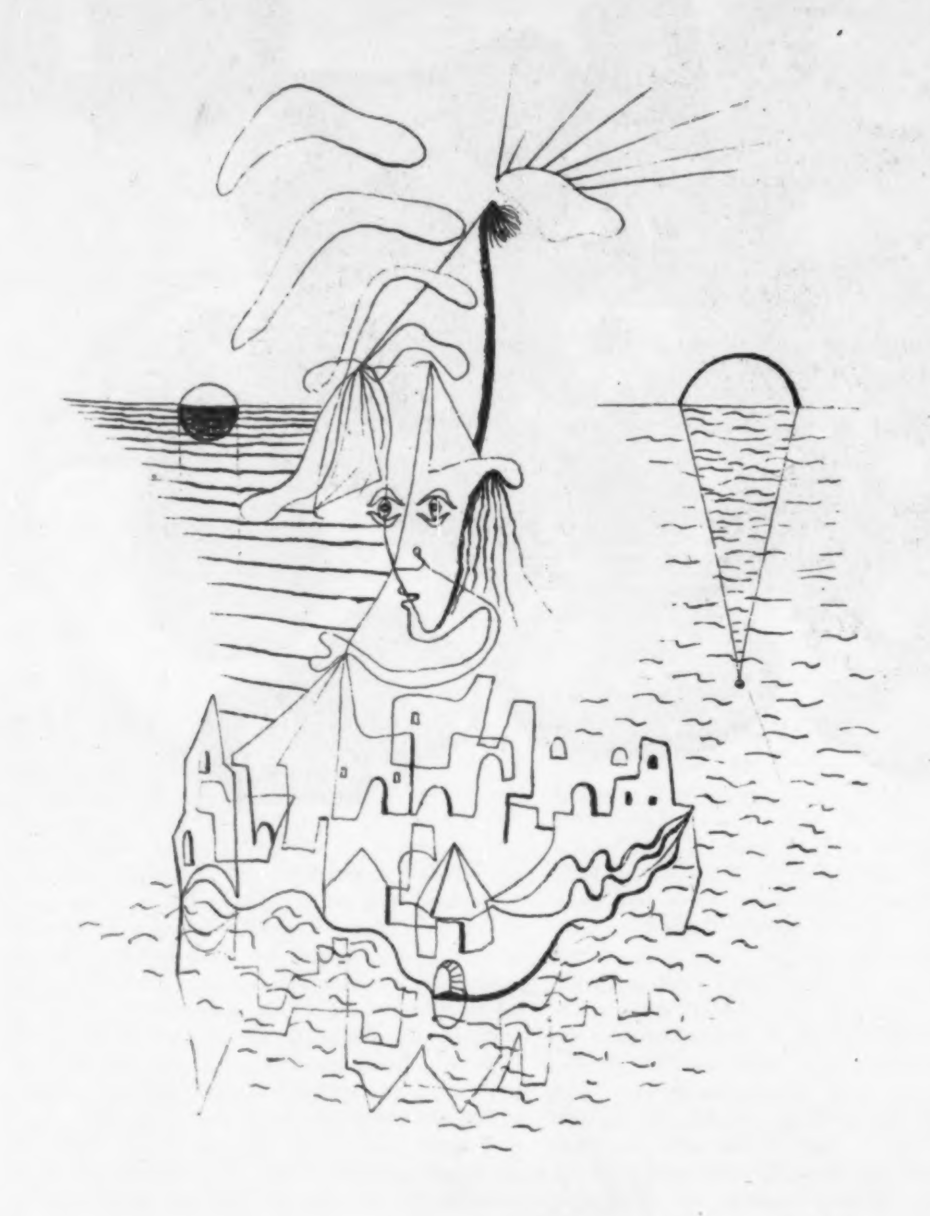
Zu all den bekannten Werken, die wir mit Freude und Befriedigung wiederfinden, kommen nun die Neuerwerbungen (98 Schenkungen oder Legate und 43 Ankäufe), die seit Kriegsbeginn die Abteilung Malerei des Louvre vermehrt haben. Das Publikum kannte sie noch nicht mit Ausnahme der Sammlung des verstorbenen Paul Jamot, die schon 1941 in der Orangerie ausgestellt worden war. Vergegenwärtigen wir uns, daß die Gesamtkäufe 972 Nummern zählen, und all dies in den Jahren von 1939 bis 1945, d. h. unter den schwierigsten Bedingungen, wo es von größter Wichtigkeit war, daß der Staat den Möglichkeiten der Plünderung zuvorkam und das bedrohte Erbe sicherstellte.

Die Galerie Jamot, die mit erlesenem Geschmack von dem hervorragenden Konservator angelegt wurde, zeigt uns als Hauptstücke die „Messe des Papstes Gregor", ein Werk des 15. Jahrhunderts aus der Picardie, einen „Triumph des Pan", Poussin zugeschrieben, die „Rückkehr vom Brunnen" von Corot und noch andere Corots, bei deren Betrachtung man sich fragt, durch welches Wunder, durch welche höchste Kunst er die Schwäche streift, ohne ihr zu verfallen.

Drei Gemälde von Gauguin, die „Seine an der Jena-Brücke", die „Heuernte in der Bretagne" und „Das Gold ihrer Körper", dieses von einer so reinen Zeichnung und einem so majestätischen Rhythmus, daß man an Raffael erinnert wird, — diese drei Gauguins zählen gewiß zu den schönsten des Louvre. Die Erben Ernst Rouarts stifteten die wunderschönen „Gärten des Tivoli", 1843 von Corot gemalt. Unter den anderen Stiftern sei die Prinzessin von Polignac genannt, der wir einen sehr schönen Manet, „Lektüre", eine Symphonie in Weiß und Grau, ferner, ebenfalls von Manet, ein Ölporträt und ein Pastell verdanken. Von der Marquise de Saint-Paul stammt die Schenkung eines Portraits des Lamoignons von Largillière; von Armand Dorville eine Skizze der Pietà de St.-Denis von Delacroix. Gabriel Thomas stiftete ein Bild von Berthe Morisot und das Porträt des Maler-Dichters Boch von Van Gogh, in der Art seiner Selbstbildnisse. Frau Sommier verdanken



HANS KUHN, STILLEBEN

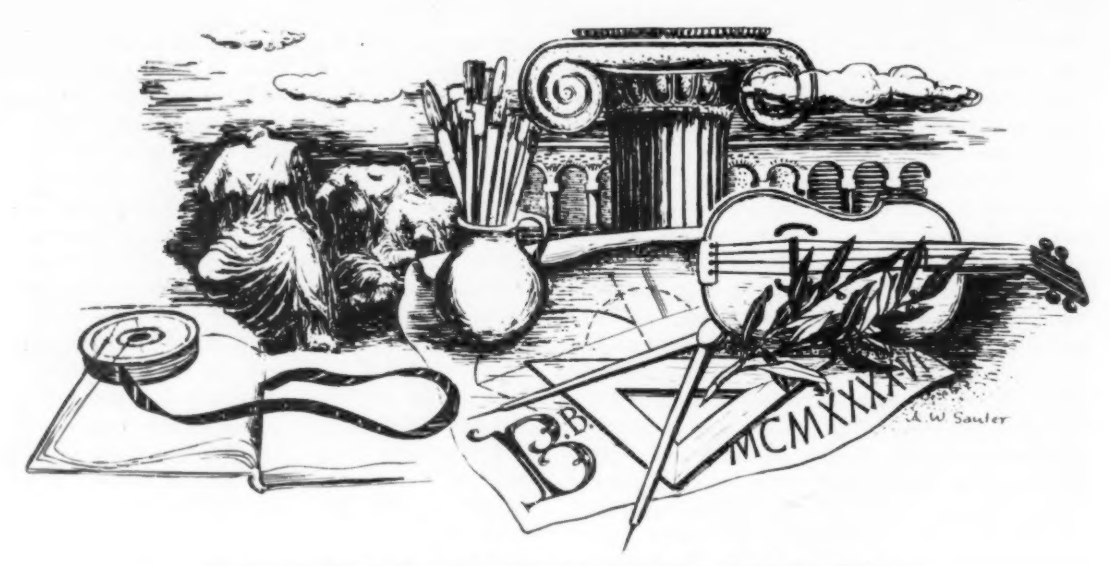


HEINZ TRÖKES, FEDERZEICHNUNG

wir einen „Jungen Zeichner" von Chardin, außerdem die Constantin Guys aus der Sammlung Seymour de Ricci. Erwähnt seien noch die Symphonie in Rot der „Holländischen Tulpen" von Claude Monet, — von Renoir eine außerordentliche Landschaft „Schlucht der wilden Frau" und ein erstaunlicher, sehr repräsentativer Toulouse Lautrec, „Frau beim Strumpfanziehen". Später, in einem anderen Aufsatz, werden wir von dem Vermächtnis Carlos de Bestégui sprechen, des wichtigsten seit der Stiftung von La Caze, das einen beträchtlichen Beitrag zum Louvre darstellt; wir übergehen hier auch die Bilder, die für die Provinz-Museen bestimmt sind, sowie die Abteilung Zeichnung und Skulptur, die alle beide ebenfalls beträchtlich vermehrt wurden und auf die wir bei späterer Gelegenheit zurückkommen werden. Wir bemerken dabei, daß die Herrn Huyghes und Bazin nicht nur mit den Vermächtnissen und Schenkungen gerechnet haben, um Lücken ihrer Abteilungen zu schließen. Unsere Sammlungen der Spanier, Deutschen und Holländer sind vermehrt worden um eine „Katalanische Geißelung" aus dem 15. Jahrhundert, eine in Süddeutschland entstandene „Taufe Christi" und ein „Männerbildnis" von Jacob Cornelisz von Amsterdam; erwähnen wir weiter eine „Taufe des heiligen Johannes" aus der Schule von Jean Jores, ganz in lasierender Technik gemalt und von außerordentlicher Reinheit, eine „Anbetung der Hirten" von Michelin und ein allegorisches Doppelporträt von François de Troy. Nennen wir weiter (aber dieser Artikel läuft Gefahr, einem Katalog sehr ähnlich zu werden, denn man müßte eigentlich ganze Seiten füllen, um gerechterweise von jedem Stück zu sprechen), ein „Stilleben" von Oudry (Jean-Charles), dem verkannten Sohn von Jean-Baptiste; von Auguste, dem ersten der Orientmaler, eine „Amazone"; einen „Akt" von Delacroix aus dem Jahre 1820, für den sein Lieblingsmodell, Mademoiselle Rose, posiert hat; eine „Frau am Frisiertisch" von Degas, eine „Algerische Landschaft" von Renoir und endlich das Hauptstück, der „Clou", wenn man so sagen darf, die sensationellste Nummer, die alle Blicke auf sich zieht: der „Einzug des Kanzlers Séguier" von Lebrun, eines der größten Meisterwerke der französischen Malerei, das mit Unterstützung der Gesellschaft der Freunde des Louvre erworben wurde. Man weiß nicht, was man bei diesem Gemälde am meisten bewundern soll, die Kunst der Komposition, den Reichtum der Farben oder aber die Feinheit der Zeichnung; die Kunstverständigen stehen immer staunend vor solcher Größe, und die Betrachtung dieses Gemäldes wird ihnen zeigen, wie groß Lebrun war, und daß er über alle Zeiten hinweg einer unserer besten Maler bleiben wird, der zu häufig nach seinen „großen Kompositionen", wie den Deckengemälden im Spiegelsaal oder im Apollo-Salon bewertet worden ist. In diesem Porträt von Séguier, das prachtvoll ist wie ein Veronese, ernst wie ein Champaigne und vornehm wie das prächtige Grand Siècle, offenbart er sich in seiner ganzen Erhabenheit.

Und jetzt, wenn es mir gestattet ist, ein ganz persönliches Gefühl auszudrücken, möchte ich sagen, daß ich euch alle wiedergefunden habe, meine Freunde, Gemälde des Louvre, wie Wesen aus Fleisch und Blut, Brüder, ohne die ich nicht mehr leben kann. Und ihr anderen Sammlungen von Berlin, München, Dresden, Karlsruhe und Wien, hoffentlich findet auch ihr bald eure verlassenen Paläste wieder, damit in einer befriedeten Welt die Pflege des Schönen neu erstehe.





AUSSTELLUNGEN UND MUSEEN

HUNDERT MEISTERWERKE DER »SCHULE VON PARIS« IN DER GALERIE CHARPENTIER

Am 24. Mai um zehn Uhr abends wurde die „Große Saison" in der Galerie Charpentier mit der Vernissage einer Ausstellung von hundert Meisterwerken der „Pariser Schule" eröffnet.
Die elegante Menge staute sich bis in die Rue du Faubourg St. Honoré — sie hatte zweifelsohne einige Schwierigkeit, die ausgestellten Werke zu betrachten, aber wer weiß nicht, daß eine Vernissage ebensosehr eine mondäne Angelegenheit ist wie eine künstlerische Veranstaltung, ja noch mehr.
Es sind vielleicht keine hundert Meisterwerke, die man hier entdecken wird, aber eine genügend große Zahl, um auf seine Rechnung zu kommen.
Unter „Schule von Paris" hat man, wie René Huyghe im Vorwort des Katalogs sagt, die verschiedenen Richtungen zu verstehen, die seit dem Abschluß des Impressionismus in Erscheinung traten, nämlich den Nabismus, den Fauvismus, den Kubismus, den Expressionismus und die „instinktive Malerei".
Bei einer solchen Überfülle und im begrenzten Rahmen einer Ausstellung ist es schwer, die für jede Richtung repräsentativen Künstler und die für jeden Künstler bezeichnenden Werke zu wählen.
Beschränken wir uns hier auf eine knappe Aufzählung der Bilder, die uns als die eindrucksvollsten erscheinen: Von Picasso „La Géante de Bernard", überwältigend in ihrer plastischen Durchbildung, in ihrer Kraft; „Der Schmerz", voll intensiven Lebens in seiner packenden Nacktheit.
Drei Braques, darunter „Die Geige" (1911); fünf Bonnards und unter ihnen die bewundernswerte „Frau im Bad"; vier Marquets, worunter sich die „Plakate in Trouville" durch ihre lebhaften Farben stark unterscheiden von dem, was wir bei Marquet gewohnt sind; diese Farbigkeit finden wir ferner wieder in den „Seineufern" und in der „Landung in Algier im Jahre 1942"; „Die Hochzeit" und die „Schlangenbeschwörerin" des 'Zöllner Rousseau'; Porträts von Modigliani; Richter und Clowns von Rouault; und Dufys, hinreißend in ihren Farbtönen; ein „Akt auf dem Balkon" von Gromaire; ein prächtiger „Hahn" von Chagall; drei Utrillos ersten Rangs; zwei Blumenkompositionen von Seraphine Louis de Senlis usf.
Alle diese Werke rechtfertigen den Titel der Ausstellung, die im übrigen beweist, daß Paris in Kunst und Eleganz wieder an der Spitze marschiert. *L. J.*

AUSSTELLUNG
FRANKREICH-BADEN IM SPIEGEL DER GESCHICHTE 1660-1860

„Wenn zu einer Zeit, wo der Rhein noch als Schranke aufgefaßt werden konnte, die beiden Völker sich trotzdem nicht trennen ließen, so kann dieser Strom heute in einem Zeitalter, wo Grenzbegriffe sich auflösen wollen, als ein Band der Freundschaft angesehen werden." *General R. Schmittlein*

Diese am 15. Mai im Kurhaus von Baden-Baden feierlich eröffnete Ausstellung verfolgt eine dreifache Absicht: eine politische im Dienste der Idee der Völkerverbindung, eine geschichtliche, die den regen kulturellen und politischen Beziehungen zwischen dem Grenzland Baden und Frankreich nachgeht, und eine künstlerische, die dem Auge einen ästhetischen Genuß bieten soll. Alle drei Absichten wurden in glänzender Weise erreicht. Französische und deutsche Behörden haben miteinander gewetteifert, die zeitbedingten Schwierigkeiten zu überwinden.

Dreihundert Ausstellungsobjekte verschiedenster Gattung: Gemälde, Gobelins, Stiche, Büsten, Möbel, Keramiken, Urkunden, Bücher, Karten usw. wurden in fünf Abteilungen mit bewundernswertem Geschmack und instruktiver Übersichtlichkeit angeordnet. Der stilistische Bogen spannt sich vom Barock Louis Quatorze zum Neubarock des Second Empire.

Wenn auch der Akzent der Ausstellung auf geschichtlichem und kulturhistorischem Gebiet liegt, so fehlt es doch nicht an Gegenständen von künstlerischer Bedeutung. Unter den Plastiken sei die Marmorbüste des Kardinals von Rohan-Gueménée, ein Werk von J. N. Roettiers de Latour (1783), wegen ihrer ungemein lebensvollen Charakteristik hervorgehoben. Unter den Malern ist der Meßkircher Joh. Bapt. Seele (1774—1814), der zusammen mit dem großen Tiroler Landschafter J. A. Koch gegen den Drill der Hohen Karlsschule in Stuttgart revoltiert hatte und später zum Hofmaler und Galeriedirektor in Stuttgart ernannt wurde, mit seinem „Französischen Trompeter" (1800) glücklich vertreten. Seine akademischen Kollegen taten Unrecht, ihn wegen seines volkstümlichen Realismus über die Achsel anzusehen. An Gros oder gar an Géricault reicht er freilich nicht heran, aber mit dem Münchner W. v. Kobell steht er fast auf einer Rangstufe.

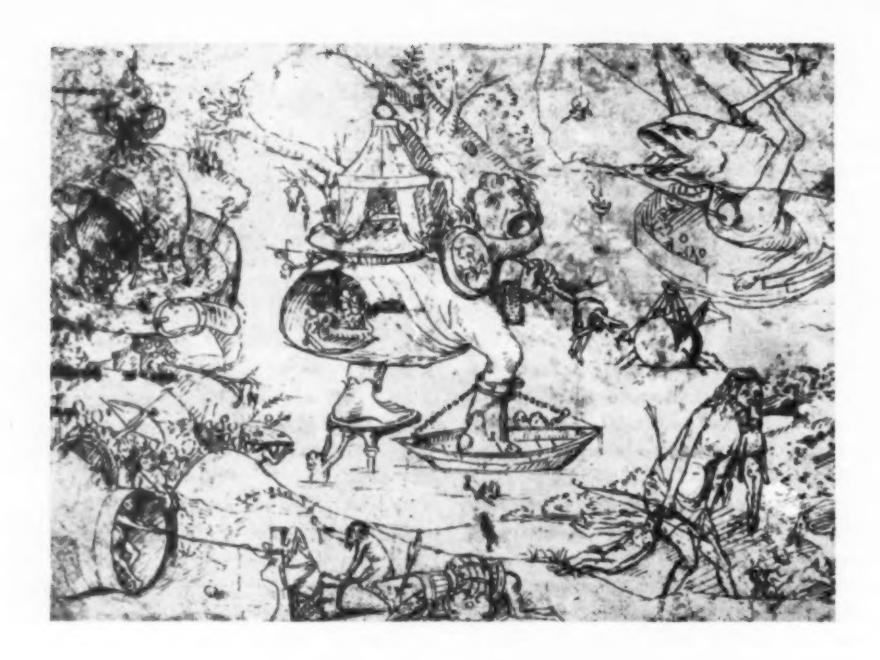
Das anonyme Gouache „Die Harfenspielerin", eine ganz in Hellblau getauchte Interieurdarstellung um 1820, hält die romantische Stimmung der Récamierzeit fest.

Den letzten Saal beherrschen die Bildnisse des Schwarzwälder Bauernsohns Fr. X. Winterhalter (1806—1893), der es zum Hofmaler in den Tuilerien gebracht hat. Als Darsteller weiblicher Eleganz und Anmut erfüllte er für seine Epoche eine ähnliche Funktion wie eine Generation früher Gérard (1789—1860), von dem das Porträt der badischen Großherzogin Stephanie, der Adoptivtochter Napoleons, in der Ausstellung einen Ehrenplatz einnimmt.

Als Winterhalter seine Triumphe am Hofe der Kaiserin Eugenie feierte, erlebte Baden-Baden seine große Zeit, an die eine Fülle von „Souvenirs", liebevoll im letzten Raum der Ausstellung zusammengetragen, erinnert. Diese Glanzepoche der Bäderstadt, die damals ein „Vorort von Paris" war, aber zugleich auch eine „Verlängerung" des Newskij-Prospekts, hat Turgenjeff, der Freund der Sängerin Viardot, meisterlich geschildert, und vielleicht wird der eine oder andere Besucher durch die Ausstellung angeregt, die Novelle „Rauch" wieder zu lesen. *L. Z.*

PICASSO UND KLEE IN LONDON

Auf die Picasso-Ausstellung im Frühjahr dieses Jahres folgte die Kleeausstellung der National Gallery. Beide Veranstaltungen erregten bei den meisten Besuchern heftigsten Widerspruch. Gegen Picasso wurde sogar ein Verein zur Bekämpfung seiner Kunst gegründet. Picasso meinte philosphisch: „Ich verstehe kein Englisch. Ein englisches Buch ist deshalb für mich ein ungeschriebenes Buch. Das heißt aber nicht, daß die englische Sprache nicht existiert; und warum sollte ich irgend jemand außer mich selbst dafür tadeln, daß ich nicht verstehen kann, wovon ich nichts weiß." Betrachtern, die den fehlenden Naturgegenstand in seiner Kunst reklamierten, hatte Picasso früher einmal eindeutig gesagt: „La nature existe et ma toile aussi."



KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

CHRISTLICHER SURREALISMUS

„Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auftun: zwischen den großen Zauberschlangen, Golddrachen und Kristallgeistern des menschlichen Gemüts, die ans Licht steigen, fahren alle häßlichen Tatzelwürmer und das Heer der Ratten und Mäuse herum." *Gottfried Keller*

1936 fand in Rotterdam die erste alle Hauptwerke umfassende Ausstellung Hieronymus Boschs statt; 1937 erschien Charles de Tolnays grundlegende Untersuchung über den Herzogenbuscher Meister; 1943 veröffentlichte der Wiener Kunstverlag A. Schroll & Co. die monumentale Boschmonographie von Ludwig von Baldass. Es ist sicher kein Zufall, daß die gesteigerte Beschäftigung mit Bosch zeitlich zusammenfällt mit der Vorherrschaft des Surrealismus in der neuen europäischen Malerei. Seine visionären, halluzinatorischen Bilder entstammen der Traumschicht, die für die modernen, freudianisch beeinflußten Surrealisten zu einer „terre d'asile hors de la loi intellectuelle" geworden ist. In Spanien, wo Don Felipe Guevara und König Philipp II. zu den passioniertesten Sammlern der Werke Boschs zählten, sprach man von den suenos de Bosco. Es waren höchst ungute Träume, die Bosch geträumt hat, wahre chauchemars, dargestellt mit einer realistischen Glaubwürdigkeit, um die sich auch die Surrealisten von heute — ein Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dali — bei ihren Traumbildern bemühen.

Bosch muß eine fast krankhafte Empfänglichkeit für die föhnige Erdbebenluft seines von Schauern der Endzeit durchwehten Säkulums besessen haben. Ängste des Weltuntergangs müssen ihn gequält haben, und die Welt erschien ihm als ein Ort der Torheit und Bösartigkeit. Überall kriecht dämonisches Ungeziefer herum, überall lauern infernalische Monstren, wuchern geile „Blumen des Bösen", stagnieren, — o unsägliches Grauen! — unbewegte dunkle Wassertümpel. Die Weltbejahung des Renaissancemenschen blieb dem Schöpfer der Versuchung des heiligen Antonius unverständlich.

Auch der moderne Surrealismus entspringt einer tiefpessimistischen Grundstimmung, einer pathologischen Seelenverdüsterung, die ihren intellektuellen Niederschlag in der trostlosen, zum Selbsmord verführenden Philosophie des Ekels eines Paul Sartre findet.
Dem christlichen Surrealismus Boschs liegt aber — zum Unterschied von dem säkularisierten Surrealismus unseres Jahrzehnts — ein dualistisches Weltbild zugrunde, das nicht nur die Hölle, sondern auch das Paradies, nicht nur die Verdammnis, sondern auch die Erlösung (wenn auch nur für wenige) kennt.

Als Denker und Prediger gehört Bosch zum Mittelalter; als Maler eilt er seiner Zeit voraus. Seine Doppelstellung — im Geistig-Religiösen Traditionalist, im Künstlerischen Vorläufer — hat Ludwig von Baldass eindringlich aufgezeigt. Jahrelang mit den durch Bosch aufgeworfenen Problemen beschäftigt, gelang es dem Wiener Gelehrten, das Standardwerk der Boschforschung zu schreiben. Der Verlag A. Schroll & Co. hat es mit friedensmäßiger Munifizenz ausgestattet. Von den 156 Tafeln (darunter zahlreiche instruktive Ausschnitte) sind 26 farbig. *Leopold Zahn*

PABLO PICASSO, BILDER AUS DEN JAHREN 1939-1943

SEIZE PEINTURES 1939-1943. Introduction de Robert DESNOS. Editions du Chêne-Paris, 1943

Pablo Picasso ist, trotzdem er von seiner „blauen Periode" bis zu dem leidenschaftlichen Manifest „Guernica", dem künstlerischen Protest gegen das Strafbombardement von Guernica im spanischen Bürgerkrieg, von Wandlung zu Wandlung proteushaft fortgeschritten ist, unverändert ein Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion geblieben. Erst jetzt hat wieder eine Londoner Ausstellung, die nach Prag weiterversandt wurde, die britische Öffentlichkeit in ein erbittertes Für und Wider gespalten. Es gibt eine Bewegung gegen und eine geschlossene Kunsthändlerschaft für Picasso. Der Künstler selbst wird als ein blockiger, massiver, gedrungener Typ geschildert, weit ab von allem Ästhetizismus. Das ist wichtig, zu wissen. Die künstlerischen Durchbrüche Picassos sind nicht Ergebnis eines sublimen Formenspiels, wie Braques bewußte Abstraktion, sondern Elementarereignisse. Picasso hat die Negerkunst für Europa entdeckt. Er gehört zu den Zerstörern des humanistisch orientierten Weltbilds, obwohl wir unter anderem von ihm Zeichnungen zu HOMER besitzen, die klassische Prägung erreichen. Aber er entdeckt die Tag- und Nachtseite der Antike. Picasso ist ein unmittelbarer Angriff auf die ästhetische Ausgeglichenheit des Bilds, der das klassische Gleichgewicht der Lebensführung, ein durchaus lateinisches Ideal, entspricht. Wir wissen, wie furchtbar ihm die Wirklichkeit recht gegeben hat. Die Schrecken der napoleonischen Ära erscheinen wie belanglose Deformationen gegenüber den apokalyptischen Greueln der Gegenwart.
Die Periode 1939—1943 steht bei Picasso ganz unter dem Bann der Vernichtung des Menschen. Noch niemals ist die unheimliche Bedrohung, der der Mensch ausgesetzt ist, so sichtbar ins Blickfeld gerückt wie in diesem Katarakt von Scheußlichkeiten, der über Europa hinweggebraust ist. G o y a hat in den „desastres de la guerra" die Schrecken des Kriegs wie Nachtmare an sich vorüberjagen lassen. Picasso greift alles, was bisher Bestand hatte, an. Nicht nur das Motiv, das Thema des Bildes ändert sich, auch die Technik der Komposition, die Farbe, die Perspektive, die gegenständlichen Werte. Aus der Konstruktion werden Liniengerippe, die das Bild eisern verstreben. Die Spannung wird gewaltsam aufgefangen.
Ein Fensterkeuz, der Stierschädel, die Tischplatte genügen, um in wenige, mehr oder minder dramatisch bewegte Schnittflächen Ruhe und zornige Bewegung hineinzupressen. Violett, braun und grün, im Zentrum das geisterhafte Grau des Totengebeins. Er nennt es: NATURE MORTE.
Der gespenstische Stierschädel ist das Symbol von Guernica, nachdem ganz Europa zu einem einzigen Guernica geworden ist. Dieser geisterbleiche Schemen ist wie das Maul des C h a o s, in dem unsere gültige Wirklichkeit zermahlen wird. Der Rahmen öffnet sich oben rechts und unten — der Blick aus dem Grauen in ein fahles Nichts. Es ist ein Drama ohne den lösenden Schlußakt. Das einzige, was uns an der Verzweiflung hindert, ist die fast humane Tröstlichkeit der Farbe. Dies Gebiß ist wie das Signum des Neandertälers von 1946: der grauengepeinigte Mensch im Ozean der Zeit, versöhnt und gebannt durch die Harmonie der Farbe.

IN MEMORIAM

Käthe Kollwitz †. Im April 1945 ist Käthe Kollwitz, geboren 8. Juli 1867 zu Königsberg als Tochter des freireligiösen Predigers Schmidt, in Moritzburg bei Dresden hochbetagt gestorben. Als Achtzehnjährige begann sie (1885) ihre zeichnerische Ausbildung in der Malerinnenschule Stauffer Berns und setzte nach einjährigem Aufenthalt in der Reichshauptstadt ihre Studien in Königsberg unter E. Neide fort. Die dritte Etappe ihrer Lehrzeit war München, wo sie in die Künstlerinnenschule Herterichs (1888/89) aufgenommen wurde. Nach Königsberg zurückgekehrt, bildete sie sich selbständig weiter; 1891 heiratete sie den Arzt Karl Kollwitz, mit dem sie nach Berlin in ein Armenviertel des Nordens übersiedelte. Schon in Königsberg hatte sie Studien im Armeleutequartier des Hafenviertels gemacht, und auch in Berlin suchte sie ihre Modelle hauptsächlich in den proletarischen Schichten ihres Wohnkreises. Als erster machte der Berliner Kritiker J. Elias auf sie aufmerksam. Als sie ihren Zyklus „Ein Weberaufstand", zu dem sie die Uraufführung des G. Hauptmann-Dramas „Die Weber" angeregt hatte, auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1898 zeigte, wurde sie zur goldenen Medaille vorgeschlagen, aber Kaiser Wilhelm, dessen Kunstanschauung auf die verlogene Theatralik einer abgelebten Repräsentationskunst festgelegt war, verweigerte seine Zustimmung zu dem Vorschlag. Die Zeit ihrer öffentlichen Anerkennung kam erst mit 1918; sie wurde in die Berliner Akademie der Bildenden Künste aufgenommen, erhielt den Professortitel und den Orden pour le mérite für Kunst und Wissenschaft. Daß sie 1919 ein Gedenkblatt für Karl Liebknecht in Holz geschnitten hatte, mußte ihr die Ungnade der nationalsozialistischen Machthaber zuziehen. Auch ihr Zyklus „Der Krieg" und ihr rein menschlich empfundenes Kriegerdenkmal widersprachen den militärisch heroischen Forderungen, die das Dritte Reich an die Kunst stellte. Als Mensch und Künstler gehörte sie zu jenen „Unbestechlichen", bei denen der Charakter die Begabung suppliert. *Leopold Zahn*

Hermann Billing †. Am 2 März 1946 hat Hermann Billing sein an Leistungen, Erfolgen und Ehren reiches Leben in Karlsruhe beschlossen. Er war seit 1907 Ordinarius für Architektur an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, mehrere Jahre Direktor an der Karlsruher Akademie, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, Ehrendoktor der Universität Freiburg. Wir nennen nur einige Bauten aus der großen Zahl seiner Werke, wenn wir das Rathaus in Kiel, die Universität in Freiburg, die Kunsthalle in Mannheim und diejenige in Baden-Baden anführen. Sein Name ist mit der Geschichte des Jugendstils, der um die Jahrhundertwende die historischen Stile überwunden hat, verbunden. Zu seinem gestalterischen Lebensbereich gehörte aber nicht nur die Architektur, sondern auch die Plastik und besonders die Malerei und Musik — er faßte sein Leben auf als eine Verpflichtung für künstlerisches Schaffen. Seine Sicherheit in der Beurteilung der künstlerischen Leistung, seine Gabe, werdende Talente zu erkennen, sein hingebungsvolles und geselliges Wesen machten ihn zu einem unübertrefflichen Lehrer. Als Freund der Jugend, als schöpferischer Künstler und Mensch wird Hermann Billing in der Erinnerung aller weiterleben, die ihn kannten und schätzten. *Otto Ernst Schweizer*

Ernst Benkard †. Anfangs Mai 1946 erlitt die deutsche Kunstwissenschaft durch den plötzlichen Tod des Frankfurters Ernst Benkard einen schmerzlichen Verlust. Von seinen Büchern sind „Das ewige Antlitz" und „Das Selbstbildnis" in viele Hände gelangt; aus beiden Werken spricht eine tiefe Beziehung zum Physiognomischen und Charakterologischen. Seine „Caravaggio-Studien" stellen eine geistreich begründete, wenn auch nicht ganz überzeugende Hypothese auf, indem sie eine Reihe von Caravaggios Werken dem Saraceni zuschreiben. Benkards essayistische Begabung kam seinen zahlreichen Aufsätzen in der „Frankfurter Zeitung" und in der „Gegenwart" zugute. In seinem Nachruf auf Benkard sagt Benno Reifenberg: „Das literarische Werk Benkards ist nur zu verstehen als die Bemühung, von der sinnlichen Erregbarkeit, die notwendig ist, um die Gestalten der Kunst überhaupt wahrzunehmen, vorwärts zu dringen und jene Gestalten als ein geistiges Geschehen, also als das eigenste Leben der Menschheit zu begreifen. ‚Kunsthistoriker — das ist Seher' hat er geäußert."

Gerhard Rodenwaldt †. Am 27. April 1945 ist Gerhard Rodenwaldt mit seiner Gattin aus dem Leben geschieden. Mit ihm verliert die klassische Archäologie einen ihrer besten Männer. Er war ein hervorragender Wissenschaftler, dessen Arbeitsgebiet die gesamte Archäologie von der kretisch-mykenischen Kultur bis zur Spätantike umfaßte; ein hervorragender Organisator, dessen Tatkraft und Umsicht das Archäologische Institut des Deutschen Reiches in den zehn Jahren, die er ihm als Präsident vorstand, zu einer außerordentlichen Blüte emporführte; ein Mensch von kluger Sachlichkeit und tätiger Hilfsbereitschaft, dessen reger Anteilnahme alle wichtigen archäologischen Unternehmungen der letzten zwanzig Jahre ihre Entstehung oder ihren Fortgang verdankten. Wie viele, vor allem jüngere Fachgenossen fanden damit die Möglichkeit zu ruhiger, produktiver Arbeit. Einer ganzen Generation hat er die Bahn bereitet! — Rodenwaldt wurde am 16. April 1886 in Berlin geboren. Als Schüler Georg Loeschkes promovierte er mit einer glänzenden Arbeit über die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 1908 in Bonn. Sein Aufenthalt im Süden als Stipendiat des archäologischen Institutes zeitigte zahlreiche Aufsätze auf dem Gebiet der griechischen Plastik, der mykenischen Kunst, der Topographie, deren Themen von der umfassenden Weite seines Wissens und seiner Interessen beredtes Zeugnis ablegen. Im Jahre 1916 wurde er an die Universität Gießen berufen; 1922 nach Berlin als Leiter des Archäologischen Institutes; 1932 als Ordinarius für klassische Archäologie an die Universität Berlin. In diesen Jahrzehnten wuchs seine Tätigkeit in amtlich-organisatorischer wie in wissenschaftlich-produktiver Hinsicht zu außerordentlichem Umfang. Die römische Kunst, vor allem ihre spätantiken Phasen, verdanken seiner eindringlichen, exakten und großzügigen Arbeitsweise entscheidende Aufhellung. Eine abschließende, zusammenfassende Darstellung dieses von ihm so meisterhaft beherrschten Gebietes stand zu erwarten. Wieviel darüber hinaus noch erwachsen wäre aus der Fülle seines Wissens, der Unermüdlichkeit seiner Arbeitskraft, ist nicht zu ermessen. Im Chaos der Gegenwart zerbrach dieses reiche wissenschaftliche Leben. Uns bleiben Trauer und Dank; und der Stolz auf solche Leistung! *W. H. Schuchhardt*



DIE ÜBERLEBENDEN

Von den überlebenden Künstlern wirken wieder an Kunsthochschulen: Karl Hofer als Direktor der Berliner Kunstakademie; der Bildhauer Gerhard Marks, der bei Wustrow lebt, hat einen Ruf an die Berliner Kunstakademie und auch an die Hamburger Kunsthochschule erhalten; auch um Schmidt Rottluf, der bei Chemnitz lebt, bemüht sich Berlin. — Der Maler und Graphiker Wilhelm Heise wurde beauftragt, die Städelsche Kunsthochschule in Frankfurt am Main wieder aufzubauen. Der Bildhauer Scheibe soll als Lehrer für Plastik an dieses Institut berufen werden. — Willy Baumeister hat die Leitung einer Malklasse an der Stuttgarter Akademie übernommen. Schäfer-Ast in der Neuen Kunsthochschule in Weimar.

Emil Nolde, über den Hitler das Malverbot verhängt hatte, lebt auf seinem Bauernhof in Nordfriesland.

Karl Caspar und seine Frau M. Caspar-Filser schaffen in Brannenburg im Inntal; der siebzigjährige Holzbildhauer Hitzberger lebt in seiner Heimat Garmisch-Partenkirchen. In München befinden sich die Bildhauer Bleeker, Toni Stadler, Fritz Knappe und Anton Hiller; in Berlin die Bildhauer Georg Kolbe, Ludwig Gies und Frau Renée Sintenis; Edwin Scharf arbeitet zur Zeit an Plastiken für eine Kirche in Westfalen; der Bildhauer Ewald Mataré lebt im Rheinland; gleichfalls im Rheinland leben auch die Maler Otto Pankok und Heinrich Camperdonk; am Bodensee: Erich Heckel und Otto Dix; in Baden Georg Alexander Mathéy; in Lübeck César Klein; in Nahburg der Mannheimer Xaver Fuhr; bei München Rudolf Schlichter und Coester; Professor Heinrich Tessenow, der kürzlich seinen 70. Geburtstag beging und in Berlin am Wiederaufbau der T.H. arbeitet, nahm den Auftrag seiner Vaterstadt Rostock an, einen Gesamtplan für den Wiederaufbau Rostocks zu entwerfen.

In Amerika leben Grosz, Feininger und der Münchner Joseph Scharl, der 1938 nach den Vereinigten Staaten auswanderte, wo er heute zu den anerkanntesten Künstlern zählt. Der Österreicher Oskar Kokoschka arbeitet in London. Der Aufenthalt Max Beckmanns, der 1937 nach Holland flüchtete, ist uns noch unbekannt. Sein graphisches Werk wurde zum erstenmal nach Hitler auf einer Austellung in Bad Nauheim gezeigt. G. Franke in München veranstaltet z. Z. eine Beckmann-Ausstellung, auf der auch die Werke der Emigrationszeit zu sehen sind. Ludwig Kainer lebt und arbeitet in der Schweiz.

WIEDERSEHEN MIT ALTER KUNST

Augsburg: Holbeins des Älteren Altarbilder sind wieder an ihren alten Platz im Augsburger Dom gekommen. Auch die Bronzetür aus dem 11. Jahrhundert ist wieder aufgestellt worden.

Kassel: In Kassel wurden rund 70 Gemälde niederländischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts aus Kasseler Galeriebesitz aufgestellt, darunter Werke von J. van Scorel, Jan Breughel, Temirs, Ostede und Metsu. Auch Lucas Cranach und einige italienische Meister sind in der Ausstellung vertreten.

Köln: In der Eigelstein-Torburg, dem einzig erhalten gebliebenen Museum der Stadt Köln, wird die erste Kunstausstellung nach dem Kriege gezeigt: „Meisterwerke aus Kölner Museen“: sie umfaßt Gemälde aus dem 14. und 15. Jahrhundert, insbesondere der Kölner Schule. Außerdem Skulpturen und kirchliches Gerät.


Jede Kunst hat Gerät
sagte der Bauer und
kämmte sich mit der
Mistgabel
„Heute
haben wir
schön
gespielt“ –
sagte der
Balgtreter
zum
Organisten.



Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart
Druck Chr. Belser Stuttgart

